
SOCIÉTÉ
DES
HISTORIENS DU THÉÂTRE

TRAVAUX 1940-41

PARIS. LIBRAIRIE E. DROZ, 25, RUE DE TOURNON

TABLE DES MATIÈRES

	pages
Reprise	1
R. LEBÈGUE. — Eléments médiévaux dans le théâtre de Claudel	3
M. FUCHS. — Gallier de Saint-Gérard, Directeur privilégié des Spectacles de Bourgogne.	11
CHRONIQUE. — Expositions. — L'Histoire du Théâtre en Z. N. O. — Travaux de nos adhérents (J. Copeau, J. G. Prodhomme, L. Chancerel, Ch. du Peloux, P. Mélése, R. Bernard).	19
NOTES ET DOCUMENTS. — La vie dramatique en Provence sous Louis XIII (R. Lebègue). Acte relatif à la famille Clavel. Les Avatars d'une troupe théâtrale en Languedoc et Béarn (P. Jourda). Addenda à la Bibliographie de la querelle Gluck-Piccini (Ch. du Peloux). Un manuscrit de la collection Rondel (M. Fuchs). Documents sur le théâtre à Berne durant l'occupation française.	
APPEL AUX CHERCHEURS. — Molière en Languedoc. .	58
BIBLIOGRAPHIE	68
INDEX	92

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

Travaux 1940-41

REPRISE

Le 27 février 1942, les membres de la société présents à Paris se sont réunis en séance de travail, au Théâtre Montparnasse ; en dépit de la température sibérienne et d'un abominable verglas, un bon nombre de nos confrères s'étaient rendus à l'appel du comité, résultat encourageant qui nous fait bien augurer de l'avenir. Voici, comme préface à notre activité nouvelle, l'allocution prononcée par M. Prod'homme, Vice-Président :

Mes chers collègues,
Mesdames,
Messieurs,

« En l'absence de notre président Louis Jouvét, je vous souhaite la bienvenue à tous, et vous remercie d'avoir répondu à la convocation qui vous a été adressée par le comité de la Société des Historiens du Théâtre, dont les membres n'avaient pu se réunir depuis deux ans. Je remercie également, au nom de la société tout entière, M. Baty, qui a bien voulu nous prêter cette salle pour tenir notre première réunion.

Le comité a pensé qu'il serait utile que la Société se réunît plusieurs fois par an, à des intervalles réguliers, pour entendre et discuter les communications que nos collègues voudront bien faire dans ces séances de travail.

Les sujets qui touchent à l'histoire et à la technique du théâtre sont, vous le savez, d'une diversité infinie ; l'art théâtral met en jeu de multiples activités intellectuelles et matérielles, qui, toutes, font l'objet de nos études. Les communications qui figurent à notre ordre du jour vous donnent

un exemple, entre mille, de cette variété. Nous espérons que nos collègues voudront bien, après MM. Fuchs et Raymond Lebègue, nous permettre, en nous apportant leur concours, de redonner la vie à notre groupe, qui vient d'entrer dans sa dixième année. Il leur suffira d'aviser notre secrétaire, pour prendre date.

Le temps nous étant mesuré, je me borne à vous dire en quelques mots ce que nous nous sommes proposés de faire en ces séances de travail. Nous en rendrons compte bien entendu, et ferons connaître aux nombreux membres de la société n'habitant pas Paris les communications que vous voudrez bien proposer ; suivant le cas et nos possibilités, elles seront données *in-extenso* ou sous forme de résumé. Nous espérons ainsi continuer notre œuvre de recherche scientifique et apporter notre contribution à un ensemble d'études qui ont été souvent traitées avec plus de fantaisie que de précision. Aussi accueillerons-nous avec reconnaissance toutes les propositions, toutes les suggestions qui nous viendront de votre part. »

L'ordre du jour comportait deux communications : de M. Fuchs, sur *l'Incendie de l'Opéra-Comique d'après les archives du régiment des Sapeurs-Pompiers de Paris* ; et de M. Raymond Lebègue, sur *des Eléments médiévaux dans le théâtre de Paul Claudel*. Nos lecteurs trouveront plus loin le texte de la communication de M. R. Lebègue ; M. Fuchs préfère coordonner et fondre en un article unique les recherches qu'il a déjà faites et celles qu'il se propose de faire encore sur ce tragique événement. Signalons toutefois que son exposé donna lieu à deux interventions du plus grand intérêt.

Mme Autant-Lara, évoquant le souvenir de l'incendie qui détruisit le Théâtre Français en 1900, rappelle que la salle aurait pu être préservée si le rideau métallique avait été manœuvré à temps ; que l'infortunée Jane Henriot aurait pu s'échapper s'il avait existé un signal d'alarme bien connu de tout le personnel. Il serait souhaitable que des exercices d'alerte et d'évacuation fussent faits périodiquement au théâtre, comme on en fait à bord des paquebots ; que d'autre part le rideau de fer pût être manœuvré de plusieurs points différents et par plusieurs personnes, afin que tout ne dépendît pas du sang-froid d'un seul préposé.

M. le Capitaine Maruelle, commandant la Section Technique, qui nous avait fait l'honneur d'assister à cette réunion, répond que, sur le second point, il convient d'être fort prudent : le rideau métallique actuel n'est pas un moyen de protection automatique ; abaissé à contre-temps, il peut non seulement couper la retraite aux personnes en scène, mais, en modifiant le régime du feu, déterminer les plus dangereuses complications ; il faut donc réserver cette manœuvre aux pompiers. Quant au premier point, il est incontestable qu'on devrait donner une « éducation d'alerte » à tout le personnel... et même au public. Pour celui-ci, on pourrait lui faire connaître qu'une *salle de spectacle peut être évacuée en sept minutes au maximum* ; cette certitude pourrait avoir une heureuse influence et diminuer la panique.

ÉLÉMENTS MÉDIÉVAUX DANS LE THÉÂTRE DE CLAUDEL

On sait le grand intérêt que Claudel a porté au théâtre grec et au théâtre japonais ; mais s'est-on jamais demandé si le poète qui, en France, rénova et porta si haut le drame chrétien n'a pas étendu sa curiosité à notre ancien théâtre religieux et ne lui a pas emprunté quelques éléments ? A-t-il délibérément ignoré les formules dramatiques qui furent appliquées chez nous au moyen-âge ? *A priori* c'est peu vraisemblable : ce drame varié, où se mêlaient tous les tons, et dont l'action embrassait la Terre, l'Enfer et le Ciel, était mieux fait pour lui plaire que le classicisme de nos *Athalie* et de nos *Polyeucte* (1). Nous allons chercher si la technique des pièces de Claudel présente quelques ressemblances avec celle du théâtre médiéval.

Il est inutile de mentionner les œuvres antérieures à

(1) On se rappelle cette phrase de la première scène de *Tête d'or* : « La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit. »

1912. Même le drame religieux de la *Jeune fille Violaine* (1) ne paraît pas contenir d'éléments médiévaux : il serait hasardeux d'attribuer à l'influence de nos mystères la représentation de la guérison miraculeuse du petit Aubain.

I. — Mais, lorsque Claudel remania de nouveau ce drame et lui donna le titre de *L'Annonce faite à Marie*, il fit une pièce tout à fait apparentée au théâtre religieux du moyen-âge. Après avoir assisté à une représentation de *L'Annonce*, qu'on lise une histoire de ce théâtre : les ressemblances apparaîtront clairement. Notons d'abord que l'action est reculée à la fin du Moyen-Age. *L'Annonce faite à Marie* porte le titre de Mystère ; le mélange des tons, l'intercalation de tirades lyriques (2), les sonneries de cloches et de trompettes nous rappellent la technique des Mystères. On retrouve aussi le symbolisme chrétien qui tient une large place dans nos anciens drames bibliques : là, Isaac immolé par Abraham, Joseph vendu par ses frères symbolisaient, « préfiguraient » le sacrifice du Christ ; ici, Violaine, prenant sur son corps la lèpre de Pierre de Craon, afin de le guérir et de le rendre à sa sainte tâche, est l'image du Rédempteur, qui prend sur lui la souillure des hommes et leur apporte par son sacrifice le salut.

L'Annonce fait penser non seulement aux Mystères, mais aux Miracles, par l'importance des événements et des spectacles surnaturels. Parce que Pierre de Craon a tenté de faire violence à la fille d'Anne Vercors, il est devenu lépreux ; plus tard, Violaine s'étant offerte à la contagion, Pierre a lentement guéri. A la fin de la pièce, le monastère de Monsanvierge se ranime miraculeusement. D'autre part, à la différence des deux premières versions, Violaine ne guérit plus son neveu de la cécité ; elle ressuscite une enfant morte. Ce genre de miracle, plus impressionnant que l'autre, se voit fréquemment dans nos anciens miracles : lisez, dans le manuscrit Cangé, le *Miracle de Nostre-Daine comment un enfant ressuscita entre*

(1) La première version, publiée en 1926, date de 1892 ; la seconde date de 1899 et a été imprimée en 1901.

(2) Cf. sur les rondeaux et autres parties lyriques des Mystères les *Recherches* de H. Chatelain *sur le vers français au xve siècle*.

les bras de sa mère... les Miracles de Jean Louvet qui furent joués à Paris en 1541, 1548, 1549 et 1550, et qui ont été conservés en manuscrit, contiennent des épisodes semblables.

En troisième lieu, l'*Annonce* est apparenté au genre du drame liturgique, qui prospéra en Europe après l'an 1000. Pour un historien du théâtre, c'est le caractère le plus curieux de cette œuvre du xx^{e} siècle. Dans la version définitive, le prologue vibre des sons de l'Angelus du matin ; au 2^e acte, nous entendons, à midi, le *Salve Regina* ; les actes III et IV, avec l'Angelus du soir, terminent la journée mariale. Mais il y a plus encore : l'Office de Noël, d'où est sortie une des deux formes principales du drame liturgique, a été incorporé au III^e acte. Reportons-nous, en effet, au poignant dialogue de Mara et de la lépreuse : la conviction de Violaine que d'un acte de foi résultera la résurrection de sa nièce, s'appuie sur la fête de Noël ; sa conversation avec sa sœur est ponctuée par les sonneries de cloches ; des versets, psalmodiés par les anges, s'y entrelacent. Et Violaine fait lire l'office des trois Nocturnes de Noël : la prophétie d'Isaïe, qui, la nuit de Noël, était chantée dans les églises, est suivie de répons et des sermons de saint Léon pape et de saint Grégoire. Cette scène, qui doit sembler un peu étrange à un spectateur de culture moyenne, s'éclaire quand on la rattache à la lointaine tradition du drame liturgique. Toutefois elle s'en distingue par ceci : tandis que, dans le drame liturgique de Noël, les événements qui ont entouré la naissance du Christ sont représentés en même temps que chantés, ici l'office de Noël est seulement lu ; il sert d'arrière-plan à l'action inventée par le poète, qui se déroule entra Mara, Violaine et la Grâce divine ; si l'on regarde par transparence cette action qui est censée se dérouler au xv^{e} siècle, on voit en filigrane le « mystère joyeux » de la venue du Rédempteur, invention aussi ingénieuse qu'émouvante.

Les rapprochements que nous avons accumulés font-ils tort à l'originalité de Claudel ? Nullement. Dans la version définitive, les personnages ont acquis un relief qui manque absolument à ceux de notre ancien théâtre religieux ; aussi bien le talent psychologique faisait-il défaut aux dramaturges du Moyen-Age. Les thèmes lyriques sont beaucoup plus variés et plus nourris que ceux qui étaient développés dans les Mys-

tères ; et la pensée religieuse, avec les thèmes de la vertu de la souffrance et de la sainte folie du sacrifice, est plus riche et moins banale que celle qui était exprimée par les auteurs de ces pièces.

Mais il reste un problème à résoudre ; et, si le poète consentait un jour à donner des précisions à ce sujet, il faciliterait la tâche des futurs docteurs en Sorbonne. Plusieurs de ces ressemblances s'expliquent tout simplement par le goût de Claudel pour le mélange du grave et du comique, par son inclination aux effusions lyriques, etc... Mais les offices qu'il a entendu chanter chez les Bénédictins (1) ont-ils suffi à lui inspirer la partie liturgique de l'*Annonce* (2) ? Quels sont les caractères qu'on peut attribuer avec certitude à l'imitation de notre ancien théâtre ? A quel moment et pour quel motif Claudel s'est-il intéressé à cette forme dramatique ? Comment l'a-t-il connue ? Autant de questions auxquelles je ne peux donner de réponse précise. Mais je serais bien étonné si Claudel n'avait pas été plus ou moins influencé par la vogue d'un théâtre religieux archaïsant, auquel s'adonnèrent Haraucourt, Bouchor, Pottecher, d'Annunzio (3) et bien d'autres ; le titre de *Mystère* était tellement à la mode que le très profane Armand Sylvestre l'employa pour sa *Griselidis* et que Mallarmé songea à le donner à *Hérodiade*. Les représentations d'Oberammergau étaient fréquentées par les Français, et suscitaient chez nous des imitations. Quand on écrira l'histoire de ce théâtre religieux, le troisième que les écrivains français aient pratiqué, il faudra préciser la place que Claudel y occupe et les influences qu'il a subies et exercées.

II. — Pour le *Soulier de Satin*, qui fut composé de 1919 à 1924, les origines ne donnent pas matière à discussion : dès

(1) Dès l'année 1900 il séjourna chez les Bénédictins de Ligugé.

(2) A cette époque, le goût de Claudel pour la poésie liturgique se manifeste aussi dans le recueil de la *Corona benignitatis Dei*, qui fut imprimé en 1914 et que l'on a appelé à bon droit une Année liturgique.

(3) Le *Mystère du Martyre de saint Sébastien* fut joué par Ida Rubinstein en mai 1911 (Claudel était alors consul à Prague) ; les représentations furent peu nombreuses, mais eurent un retentissement d'autant plus grand que l'archevêché interdit aux fidèles d'y assister. Cf. sur les autres *Mystères modernes* la thèse de H. Petzold, *Das französische Jesus-Christus Drama nach dem Verfall der mittelalterlichen Misterienspiele*, Dresde, 1911.

la publication, l'auteur a déclaré qu'il avait pris pour modèle la technique de Calderon et de Shakespeare. Au reste, l'influence du théâtre espagnol du Siècle d'Or y est éclatante. En l'examinant, nous ne sortirons pas de notre sujet, car cette technique est issue du théâtre religieux du Moyen-Age. Comme les Mystères, le drame espagnol de cette époque ignorait les contraintes et les simplifications ; son domaine était toute la création ; les personnages étaient choisis parmi toutes les classes de l'humanité et parmi les êtres surnaturels. En 1640, La Mesnardière qualifiait « d'horribles profanations » les pièces espagnoles, où Dieu, la Vierge Marie, les anges, les saints étaient mêlés à une intrigue profane ; certes Claudel ne se permet pas de faire paraître au théâtre la Sainte Vierge ou les personnes de la Trinité ; mais il jubile à la pensée que les chrétiens gourmés et les Voltairiens de son temps rencontreront au détour d'une page : saint Boniface, saint Denys d'Athènes, saint Nicolas flanqué des trois petits enfants, saint Jacques de Compostelle habillé en pèlerin, la Lune, et même un saint aussi douteux que les saint Oignon ou saint Andouille de nos anciens sermons joyeux : saint Adlibitum. Comme dans les Mystères, et dans les drames espagnols, on voit se succéder le roi de toutes les Espagnes, et de simples pêcheurs, une négresse ; à des tirades de haute théologie, à un grave discours de Philippe II, font suite des trivialités d'un sergent napolitain, des plaisanteries sur l'actualité (1), des calembours. Ce serviteur chinois qui discute avec son maître don Rodrigue et qui se permet des railleries, je le reconnais malgré sa robe, sa queue et ses yeux bridés : c'est le *gracioso* de la *Comedia* espagnole, lequel avait peut-être pour ancêtre le *sot* ou *fou* des Mystères et des Soties (2).

Si Claudel paraît avoir emprunté au théâtre japonais l'intervention de la musique (3), il se trouve que cet élément tenait une grande place dans les *Passions* de la fin du xv^e siècle.

Le Soulier de Satin est divisé en journées, comme la Co-

(1) De même, dans les Mystères et les Soties, le *sot* amusait le public par des allusions aux personnalités de la ville, à la chronique récente.

(2) Cf. G. Le Gentil, *Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités, sotties et farces françaises (Mélanges Martinenche)*.

(3) Cf. son article sur *le Drame et la Musique (Revue de Paris, 1^{er} mai 1930)*.

media et les Mystères, et non en actes. L'action se promène à travers le temps et à travers d'immenses espaces. A vrai dire, il n'y a pas une action, mais plusieurs, qui s'entrecroisent, s'enchevêtrent, avant de se réunir : c'est la disposition en écheveau, qui est une des caractéristiques du Mystère (1). La première journée débute par un discours que l'Annoncier adresse aux spectateurs ; il leur indique le lieu et l'action, et présente le personnage qui, sur la scène, va commencer l'action. Dans cet Annoncier anonyme nous reconnaissons le Prologue qui, dans les Mystères et dans les théâtres populaires qui en sont dérivés, assumait les mêmes fonctions (2).

Au total le *Soulier de Satin* est une œuvre essentiellement claudélienne, qui dépasse les pièces du Moyen-Age et du Siècle d'Or par la force de la pensée et par la luxuriance des thèmes poétiques ; mais sa technique est très proche de celle des Mystères et du théâtre espagnol : ceux des critiques littéraires qui ont jugé extravagants ces procédés dramatiques, manquaient de connaissances historiques autant que de goût.

III. — Peu d'années après, le metteur en scène allemand Max Reinhardt commanda à Claudel un *Christophe Colomb* ; puis il le refusa. Cependant la pièce a été jouée à Berlin en 1930. On y retrouve l'Espagne et les conquistadors ; mais ce « drame lyrique » n'a ni les vastes dimensions ni les sublimes élans du *Soulier de Satin*. Claudel conserva la même technique que dans la pièce précédente. Un personnage céleste, saint Jacques, adresse la parole à Isabelle la Catholique. Le bouffon est mêlé, — un peu trop à notre goût, — au sérieux : c'est ainsi qu'on voit défiler des matelots à qui les recruteurs ont coupé boutons et aiguilletes et qui tiennent leur culotte à deux mains ; après les émouvantes funérailles de la reine Isabelle, nous entendons sans transition les grossières réclamations que le valet de l'auberge de Valladolid

(1) Entre autres pièces espagnoles, le *Damné pour manque de confiance*, de Tirso de Molina, présente une disposition analogue, mais moins compliquée.

(2) Cf. Petit de Julleville, *Les Mystères*, I, p. 397 ; Anatole Le Braz, *Le Théâtre celtique*, p. 478 ; G. Hérelle, *Les pastorales à sujets tragiques*, p. 24. Je n'ai pas trouvé dans le théâtre espagnol des *xvi^e* et *xvii^e* siècles un personnage indéterminé qui tint le même rôle. (Cf. la tirade de la Comédie, au début de la 2^e journée du *Truand béatifié* de Cervantès, et le livre de Joseph Meredith, *Introito and loa in the spanish Drama of the XVIth Century*, Philadelphie, 1928).

adresse à Christophe Colomb. L'Annoncier porte ici le nom d'Explicateur, et il fait son office au début de nombreuses scènes.

Comme Claudel emploie simultanément le drame et le film cinématographique, il a accordé une grande place aux effets spectaculaires ; ainsi que dans les éditions de *Mystères*, de nombreuses rubriques décrivent des jeux de scène. Pour la première fois, il fait apparaître des personnages allégoriques, des abstractions personnifiées : il symbolise les forces ligüées contre l'homme de bien par quatre quadrilles présidés par Envie, Ignorance, Vanité, Avarice ; les personnages allégoriques étaient nombreux dans nos *Mystères* ; on en trouve dans les *autos morales* (1).

Nous insisterons sur deux épisodes qui donnent à cette pièce une couleur bien médiévale. Le premier, c'est une bruyante diablerie, à laquelle Darius Milhaud a ajouté une orchestration encore plus retentissante. On sait que les Diableries comptent parmi les épisodes les plus caractéristiques de nos *Mystères* (2). Malgré leurs noms mexicains, les démons qui veulent empêcher Colomb d'apporter en Amérique la Croix du Christ sont les frères des Bélial, des Astaroth et des Léviathan de notre ancien théâtre religieux. Ils font le même tapage ; s'ils ne tirent pas le canon, s'ils ne lâchent pas de fusées, du moins ils barattent la mer « avec un bruit monstrueux de râpe et de soie ». Notons en passant une coïncidence fortuite ; Claudel s'égaie à énumérer les noms cacophoniques des démons américains : « Huichtlipochtli ! — Présent ! — Quetzalcoatl ! — Présent ! — Tlaloc ! — Présent ! — Ixtlipetzloc ! — Présent ! » ; or, quatre siècles plus tôt, dans la Désespérance de Judas, Jean Michel avait tiré le même effet comique des noms de diables et de monstres infernaux :

(1) M. Marcel Bataillon, à qui je dois de très utiles indications, me signale leur présence dans une scène de Lope de Vega intitulée *Le Nouveau Monde découvert par Christophe Colomb*.

(2) En outre, elles font partie intégrante du théâtre breton et du théâtre basque, qui sont issus des *Mystères* français. Dans le théâtre espagnol, on voit parfois des diables comploter contre un chrétien et intervenir dans l'action ; mais je n'y ai pas rencontré de ces diableries tapageuses.

Cachodemon, Baal, Astaroth,...
Zabulon, Hur et Begemoth,
Belial, Galast et Malost...
Bryarye, Chimere et Gourgonne,
Cyles, Centaure, Ydra, Cacos...
Palamitus ou Yxion,

Gerchem, Centiceps etc...

Le second épisode termine le drame. A travers les cieux constellés une colombe symbolique s'élève, tandis que le chœur s'écrie : « Ouvrez-vous, Portes Eternelles ! » et entonne un *Alleluia* triomphal. Les dramaturges espagnols faisaient voir parfois des anges qui élevaient au ciel l'âme du héros (1) ; mais ce jeu de scène n'atteignait pas le développement que lui donne Claudel. Celui-ci a dû s'inspirer du *Mystère de saint Sébastien*, de d'Annunzio, à la fin duquel l'âme du saint faisait parmi les chœurs célestes une entrée fastueuse, ou bien de certains Mystères du Moyen-Age : à la fin, l'âme du saint, ou le corps de la Vierge, montait au ciel, où les puissances surnaturelles l'accueillaient au son des hymnes et de l'orgue (2).

IV. — La dernière pièce de Claudel s'intitule *L'Histoire de Tobie et de Sara, moralité en trois actes*. Elle a paru en 1942, mais l'introduction est datée de 1938. C'est Mme Ida Rubinstein qui lui avait demandé de composer ce drame, où, cette fois, la mimique s'ajoute au dialogue, au cinéma et à la musique. Aucune de ses œuvres antérieures n'embrassait autant de moyens d'expression ; mais le poète s'assagit : ici, il s'astreint à suivre un texte de l'Ancien Testament, et sa syntaxe, son style et ses versets sont moins claudéliens que bibliques. Pour notre sujet, je ne vois à retenir que deux choses : à certains moments le chœur psalmodie ou chante des hymnes et les antiennes tirées du *Livre de Job* ; d'autre part, l'auteur voit dans le personnage de Sara l'Âme humaine et dans les dix talents l'Écriture confiée d'abord à la Syna-

(1) Voir, par exemple, la fin du *Damné pour manque de confiance*, de Tirso de Molina.

(2) Cf. la scène majestueuse qui termine le 5^e livre des *Actes des Apôtres* (R. Lebègue, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, p. 170-171).

gogue ; aussi donne-t-il à ce drame allégorique le nom de moralité : l'*Histoire de Tobie* est donc apparentée aux Moralités bibliques, qui furent si répandues en France à la fin du Moyen-Age (1).

De ce rapide examen quelles conclusions pouvons-nous tirer ? L'influence du théâtre espagnol est incontestable. Je crois aussi à l'influence diffuse des « Mystères » qui furent composés vers le début du ^{xx}^e siècle ; en particulier, celle du *Saint-Sébastien* de d'Annunzio me paraît probable. Quant à notre ancien théâtre religieux, il me semble que chacune des quatre pièces de Claudel lui doit quelque chose : la première, l'époque médiévale où se déroule l'action, les éléments miraculeux mêlés à la vie quotidienne, et probablement l'intercalation de la liturgie de Noël dans le drame ; le *Soulier de Satin*, le personnage de l'Annoncier, et peut-être les vastes dimensions de la pièce et l'entrecroisement des actions ; le *Christophe Colomb*, la diablerie et l'Ascension finale ; l'*Histoire de Tobie*, le titre de Moralité et l'invention d'un sens allégorique. Ce sont là des procédés qui datent de plus de quatre siècles et qui, au temps de Racine, étaient déjà tombés dans un oubli complet. Pour l'historien du théâtre, leur archaïsme fait un contraste savoureux avec l'emploi de la cinématographie et avec la pensée et la poésie si personnelles de Paul Claudel.

Raymond LEBÈGUE.

GALLIER DE SAINT-GÉRAND

Directeur privilégié des spectacles de Bourgogne

Le nom de François-Louis Gallier de Saint-Géraud est mentionné pour la première fois, à ma connaissance, en 1766. Le 10 mai de cette année-là, il demande, comme régisseur d'une troupe Montansier, l'autorisation de jouer sur le théâtre

(1) Sur celle de l'*Enfant prodigue*, cf. mon histoire de la *Tragédie religieuse en France*, p. 88 et 90. En Espagne, le mot *moralidad* semble avoir disparu du vocabulaire dramatique vers le milieu du ^{xvi}^e siècle.

d'Amiens (Arch. Mun. Amiens, FF 1309) ; à cette occasion il rappelle qu'il était déjà venu « il y a quelques années », et qu'il avait été bien accueilli. La permission lui est accordée le 12, et il faut croire que ses représentations sont appréciées, car les Amiénois, spectateurs assez exigeants, l'accueillent de nouveau le 21 octobre 1767, pour la saison d'hiver, et le 21 septembre 1770, pour trois mois, mais cette autorisation est prolongée le 12 décembre, sans doute jusqu'à la fin de la saison, c'est-à-dire au mardi gras de 1771, car le théâtre d'Amiens fermait pendant tout le Carême.

Comme les fonctions de régisseur exigeaient une certaine expérience et quelque autorité, comme d'autre part Saint-Gérard dirigeait encore une troupe en 1801, nous pouvons supposer avec quelque vraisemblance qu'il était né vers 1730, et qu'il était sensiblement du même âge que sa directrice. On serait curieux de savoir lequel des deux forma l'autre ; en tous cas nous connaissons les qualités maîtresses de la célèbre demoiselle : sens des affaires et sens de l'art, ambition trépidante et amour très sincère de sa profession, absence totale de scrupules, tempérament d'artiste dans une âme de mercanti. Que notre homme ait été le maître ou le disciple de cette curieuse personne, je soupçonne qu'il y avait entre eux plus d'un point de ressemblance.

Quand l'avait-il connue ? Impossible de le dire. A quel moment se séparèrent-ils ? Nous ne pouvons guère le préciser non plus. Le 22 août 1770, Saint-Gérard demande d'Orléans la salle d'Amiens ; or, à partir de Pâques 1768, la Montansier parcourt la vallée de la Loire, mais elle n'a pas abandonné la Picardie : l'acteur Choudard-Desforges débutera en 1769 dans sa « troupe voyageuse » d'Amiens ; la célèbre directrice reparaitra elle-même sur la scène amiénoise en 1774 : tout porte à croire qu'en 1770 Saint-Gérard agit encore de concert avec elle, et probablement sous ses ordres. Il aurait donc vu fonctionner cet audacieux système de « trust » théâtral, si l'on peut dire, qui soumettait à la direction d'un impresario unique, manœuvrant un certain nombre de troupes confiées à des régisseurs, la grande majorité des théâtres provinciaux du nord et de l'ouest. Or c'est exactement le même système que Saint-Gérard va tenter d'établir sur un territoire à peine moins étendu.

La séparation a dû se faire au début de l'année théâtrale, à Pâques 1771, et en tous cas avant la fin de l'année : en décembre, et jusqu'à mai 1772, notre homme est à Dijon, dans une région où son ex-directrice n'est jamais venue. Il est encore à Dijon en mai 1773, et il y a, depuis plusieurs mois déjà, sans doute, entamé une opération de grande envergure.

Il s'est fait octroyer par le marquis de la Tour du Pin-Gouvernet un privilège exclusif pour tout le gouvernement de Bourgogne, et cela, fort probablement dès 1772. En effet on signale, le 3 janvier 1773, à Mâcon, une troupe qui s'intitule « Comédiens de Mgr le Prince de Condé » et dont les affiches portent : « Par privilège de Mgr le marquis de la Tour du Pin ». D'autre part un mémoire du comte de Montrevel à Maurepas affirme que, dès 1772, La Tour du Pin l'aurait d'abord autorisé à faire venir des comédiens à Mâcon, puis aurait retiré cette autorisation : on peut en conclure ou bien que le privilège est antérieur à la démarche de Montrevel, et que la première autorisation fut accordée par mégarde, puis retirée quand on vit qu'elle le détruisait ; ou bien qu'il fut accordé tout de suite après l'autorisation et que celle-ci fut retirée pour permettre l'établissement de celui-là ; ou bien enfin que le privilège fut établi après le retrait de l'autorisation, mais ce retrait n'aurait guère pu être causé que par les négociations, ou par les intrigues, de Saint-Gérand.

De toute manière, l'autorisation donnée puis retirée à Montrevel et le privilège accordé au chef de troupe doivent être sensiblement contemporains, mais je croirais volontiers que le privilège était légèrement antérieur ; car, dans le cas contraire, rien n'empêchait de ne l'octroyer qu'avec la restriction habituelle « sauf le droit des tiers » ; or le théâtre bâti par le comte de Montrevel est ouvert en mars 1772, quelques mois seulement après l'arrivée de Saint-Gérand à Dijon. On voit que le gaillard ne perdait pas de temps.

Il avait les dents fort longues, et s'était fait donner le droit de prélever, sur toutes les troupes qui voudraient jouer en Bourgogne, « le cinquième de la recette franc de tous frais » ; exigence monstrueuse, devant laquelle je suis bien surpris de n'entendre s'élever aucune protestation. A la vérité, celles du comte de Montrevel seront fort vives, mais

elles sont de 1777, et à ce moment il est trop tard : le pouvoir central approuve et soutient le système des privilèges provinciaux ; mais, en 1772, on savait que le gouvernement de Louis XV n'était nullement favorable à ces prétentions abusives des commandants de province : comment se fait-il que personne n'ait cherché à faire révoquer de pareilles prescriptions ?

La Montansier n'avait pu mettre la main sur les théâtres d'entre Seine et Loire qu'en se ménageant, à Versailles même, des appuis tout puissants : est-ce que, d'aventure, son ancien collaborateur n'aurait pas agi de même ? est-ce que, par exemple, les Condé ne se seraient pas mêlés de cette affaire ? est-ce qu'on n'aurait pas su d'avance, chez les divers intéressés, que toute résistance était inutile ? Ou bien aurait-on laissé faire, parce qu'au demeurant le bénéficiaire de cette scandaleuse faveur donnait satisfaction ? Ou bien enfin se serait-il produit des résistances, des manifestations de mécontentement que je n'aurais pas su retrouver ? Des recherches dans le fonds Montrevel, aux Archives de l'Ain, dans les Archives Municipales de Dijon et des autres cités bourguignonnes, révéleraient peut-être des faits ignorés dont l'intérêt serait grand. L'histoire du privilège provincial reste fort obscure, mais l'irritation causée par son établissement n'est pas niable ; toutes les découvertes qu'on pourrait faire à ce sujet apporteraient donc, sur l'histoire de l'opinion à la veille de la Révolution, des renseignements de la plus grande utilité.

Quant à Saint-Gérard lui-même, ne nous hâtons pas trop de lui attribuer des calculs basement cupides, qui eussent été fort sots. Aucun homme sensé ne pouvait s'imaginer que des chefs de troupe voudraient, ou pourraient, se soumettre à payer un pareil impôt : un directeur, dit le comte de Montrevel, consentit de jouer à Mâcon en subissant « cette loi dure et injuste » ; il fit banqueroute, comme c'était fatal. La taxe en question ne pouvait servir qu'à rendre la vie impossible aux autres comédiens, et il est permis de se demander si Saint-Gérard voyait dans cette clause de son privilège une source de profits, très problématiques, ou seulement un moyen brutal, mais automatique et expéditif, d'éliminer ses concurrents.

Il restait maître ainsi de la vie théâtrale dans une vaste

province ; mais elle ne suffisait pas encore à son activité. En 1776 nous le rencontrons à Colmar, en 1777 à Grenoble ; non content de l'Alsace et du Dauphiné, il lui faut encore des tournées à l'étranger : depuis son arrivée en Bourgogne jusqu'en 1783, il desservira chaque année régulièrement le théâtre de Chatelaine, près Genève ; en 1773, 74, 76 et 79, on le signale à Berne : il a donc bouclé plusieurs fois un circuit fermé tout autour du Jura.

Nous sommes loin de connaître toutes les étapes de ces randonnées ; des conjectures légitimes permettraient d'orienter de nouvelles recherches. Il était, par exemple, à Berne du 10 avril au 11 mai 1776 ; en octobre, il était à Bâle, d'où il demandait, le 3 novembre, la permission de donner quelques représentations à Colmar ; qu'a-t-il fait de juin à septembre ? On peut supposer qu'il s'est arrêté au moins à Soleure, siège de l'ambassade française ; a-t-il même traversé directement le massif, assez tourmenté encore, qui sépare Soleure de Bâle ? N'aurait-il pas rejoint le Rhin par la vallée de l'Aar, et ne pourrait-on y retrouver la trace de son passage ? Comme d'autre part il était sans doute revenu à Dijon pour la saison d'hiver, on peut également chercher quel itinéraire il a suivi en quittant Colmar, où il n'est resté guère plus d'une semaine : la route normale passait par Belfort, Montbéliard, Besançon, Dôle, toutes villes où l'on n'a pas encore recueilli, que je sache, tous les vestiges de la vie théâtrale : qui sait si une inspection un peu attentive des registres de police pendant cette courte période ne nous vaudrait pas quelque surprise ?

Il serait de même intéressant de savoir par quelle route Saint-Gérard atteignait Grenoble. Je ne pense pas qu'il soit passé par Lyon : M. Vallas, le diligent historien du théâtre lyonnais de cette époque, ne l'y signale pas, et, de fait, la ville était jalousement fermée aux troupes de passage. Il est probable que les tournées empruntaient la route Bourg, Chambéry, mais, en partant de Mâcon, une autre route était possible, par Roanne et Saint-Etienne. Nous ne possédons actuellement aucun indice, aucun vestige, qui nous permette de nous prononcer.

La question, il est vrai, se complique du fait que Saint-Gérard avait sous sa direction plusieurs troupes et qu'il n'ef-

fectuait pas toujours un « voyage circulaire » ; que ses troupes gagnaient peut-être directement la ville où elles étaient engagées, sans jouer aux étapes intermédiaires. Il est certain que la troupe envoyée à Mâcon ne continuait pas toujours sa route : celle qui joue au début de novembre 1775 rentre à Dijon au mois de janvier ; encore n'est-il pas certain qu'elle n'ait pas joué à Chalon, et peut-être à Beaune, soit à l'aller, soit au retour. Mais, pour les détachements qui s'en allaient au loin, il est bien douteux qu'on n'ait pas essayé de récupérer par quelques représentations en cours de route, les frais, très lourds, de leur déplacement.

Comment, au cours de ces déplacements dont nous ne connaissons pas encore tous les détails, les troupes de Saint-Gérard étaient-elles accueillies ? Le comte de Montrevel prétend que les acteurs envoyés en 1775, sous la conduite du régisseur Goyet, étaient « détestables » et qu'ils « ennuyèrent et dégoûtèrent » les gens de Mâcon ; il accuse même, à mots à peine couverts, Saint-Gérard de garder les bons comédiens pour Dijon et de ne laisser aux autres villes que des non-valeurs. Mais peut-être que le Mécène mâconnais, justement irrité du tort que lui causent les abus de pouvoir de La Tour du Pin, pousse un peu la peinture au noir ? Pareil accident ne semble pas s'être renouvelé. Je croirais volontiers que les troupes de Saint-Gérard étaient généralement bonnes et faisaient oublier sa qualité de privilégié, ses procédés à l'égard des concurrents, la protection d'un commandant de province plus qu'impopulaire, bref tout ce qui pouvait lui valoir de solides animosités. Les Genevois paraissent en avoir été satisfaits, les Bernois de même, et pourtant le théâtre, dans ces deux villes, ne comptait pas que des partisans. Même à Grenoble, où le public était singulièrement indiscipliné, sinon brutal, je n'ai pas trouvé trace d'une de ces déroutes qui ruinaient sans retour la caisse et la réputation d'un directeur. Mais tout cela, il faut bien l'avouer, reste vague ; l'enquête mériterait d'être poussée plus loin.

Elle le mériterait surtout parce qu'elle nous ferait mieux connaître l'histoire du goût public à la veille de la Révolution. Que les troupes de Saint-Gérard aient joué un rôle actif de diffusion théâtrale, cela ne peut faire aucun doute ; mais quel répertoire ont-elles corporté ? contribuèrent-elles à faire

connaître les nouveautés, où maintinrent-elles sur l'affiche des œuvres périmées ? dans un temps où certains hommes de théâtre, et non des moindres, voulaient agir par le drame sur l'esprit public, ces comédiens circulants de Bourgogne furent-ils les propagateurs des idées nouvelles ?

Sur ce point encore une difficulté sérieuse : nous ne connaissons guère le répertoire de Saint-Gérard que par le consciencieux ouvrage de Gouvenain sur le théâtre de Dijon ; nous ne sommes donc pas absolument sûrs qu'il faisait représenter dans les autres villes de son parcours les mêmes pièces que dans la capitale de la province. Faisait-il jouer à toutes les troupes qu'il dirigeait les mêmes œuvres, ou du moins des œuvres analogues, et toutes choisies dans le même esprit ? Cela pourtant me paraît probable, pour deux raisons. La première, c'est le silence même des archives locales : si l'on ne retrouve, hors de Dijon, aucune pièce de police concernant ce répertoire, c'est peut-être que les municipalités ne croyaient pas nécessaires de se le faire présenter : l'approbation donnée à Dijon aurait valu pour toute la région desservie, parce que les pièces étaient les mêmes. D'autre part qu'étaient ces troupes confiées à des régisseurs ? elles étaient probablement formées avec des doublures, qui devaient, par définition, savoir les mêmes rôles que les acteurs de la troupe principale.

Ce répertoire dijonnais, et probablement bourguignon, était riche et neuf ; le Dijonnais, qui tenait à sa réputation d' amateur éclairé, courtois, mais exigeant, voulait être « tenu au courant ». Pour la saison 1772-73, Gouvenain signale (p. 110) 43 ouvrages, parmi lesquels *le Bourru bienfaisant*, qui est de 1771, *l'Indigent*, de Mercier, qui est de 1772. On y trouve aussi les plus récentes productions de l'opéra-comique : *Zémire et Azor* (1771), *l'Amitié à l'épreuve* et *l'Ami de la Maison* (1772) ; les pièces les plus anciennes sont *les Fausses Confidences* (1737) et *le Devin du Village* (1752) ; mais la grande majorité de celles dont nous avons les titres sont postérieures à 1760.

Mêmes remarques entre 1774 et 1779 (p. 113) : les Dijonnais purent entendre fort peu de temps après les Parisiens *le Vindictif* (1774), *le Barbier de Séville*, *la Brouette du Vinaigrier*, *le Célibataire* (1775) ; pour le théâtre chanté : *la*

Colonie (1775), *les Mariages Samnites* (1776), *les Trois Fermiers* (1777). La seule différence est peut-être que le répertoire de cette période est un peu plus sérieux que celui de la première saison : à côté de la *Brouette du Vinaigrier* figurent le *Fabricant de Londres*, de Fenouillot de Falbaire (1771), *Gaston et Bayard*, *Pierre le Cruel* (1771). En 1785, au contraire, le répertoire est plus frivole, mais témoigne toujours du même souci de l'actualité : sur 18 titres donnés par Gouvenain, on relève 6 opéras comiques, 3 parades de Dorvigny, pas une seule pièce du genre sérieux ; mais 11 de ces 18 pièces avaient été représentées à Paris en 1782, 83 ou 84, et parmi ces nouveautés se trouvait le *Mariage de Figaro*.

Le répertoire de l'été 1787 (20 représentations en 32 jours) est d'un caractère tout différent : sur 39 pièces, on en trouve 3 de Molière (*Dépit amoureux*, *Tartufe*, *Ecole des Maris*), 2 de Régnard (*Folies amoureuses*, *Distrain*), 3 de Marivaux (*Epreuve*, *Epreuve nouvelle*, *Fausse Infidélité*), 2 de Poisson fils (*Impromptu de Campagne*, *les Amis du jour*), 2 de Voltaire (*Sémiramis*, *Méropé*) ; Hauteroche, Dufresny, Sedaine, étaient représentés chacun par une pièce : les deux cinquièmes de ce répertoire étaient constitués par des œuvres déjà anciennes. A quoi peut bien tenir ce brusque et singulier changement ? La troupe avait-elle subi des modifications profondes, ou bien le public se serait-il lassé des productions contemporaines ? en aurait-il senti déjà la médiocrité ? Ce serait là vraiment un bien curieux symptôme. Par malheur ce répertoire est le dernier ; en 1788, Saint-Gérard passe encore une fois par Genève, puis nous perdons sa trace : nous ne pouvons donc pas savoir si le programme de 1787 ne fut qu'un accident sans lendemain, ou si le goût des amateurs s'était vraiment déclaré pour les « rétrospectives ».

A la veille de la Révolution, le chef des troupes bourguignonnes approchait au moins de la soixantaine, mais il pouvait être aussi bien plus âgé ; impossible donc de faire la moindre conjecture plausible sur l'époque de sa mort. Nous savons seulement qu'il vivait encore au commencement du XIX^e s., qu'il dirigeait toujours le spectacle de Genève et qu'il obtenait non sans peine, malgré l'appui chaleureux des militaires français, l'autorisation de jouer à Berne. Sa dernière lettre datée avec certitude est écrite de Berne le 14 avril 1801

mais fut-il autorisé à jouer jusqu'au 14 mai ? Je l'ignore, comme j'ignore ce qu'il devint ensuite. Comme beaucoup de ses pareils, il vient d'on ne sait où, il disparaît on ne sait quand ; ces étoiles filantes ne sont visibles que dans le milieu de leur course. Il semble cependant qu'il mériterait une biographie plus complète ; il ne fut nullement ce que le prince de Ligne appelait avec mépris un chef de « troupaillon » ; il eut de l'entreprise théâtrale une conception hardie et peut-être heureuse : à l'époque où les troupes de comédiens tendent à se fixer, il continue, mais en la modernisant, la tradition du théâtre circulant et des tournées à grand parcours ; il joue de la sorte un rôle important et dans la vie théâtrale de la région rhodanienne, et dans cette expansion dramatique française à l'étranger, dont l'histoire est si curieuse et encore si mal connue. Tandis que les entreprises fixées végètent, la sienne fait preuve au moins de résistance, durant 17 ans, ce qui est, pour une entreprise de ce genre, un assez bel exemple de longévité, mais ce qui suppose aussi chez le chef de sérieuses qualités artistiques et commerciales. Voilà pourquoi j'ai cru pouvoir signaler cette curieuse figure aux chercheurs bourguignons, comtois et dauphinois, ainsi qu'à nos confrères suisses, puisque l'activité de cet itinérant personnage se déploya des bords du Rhin à ceux de l'Isère, et des molles collines de Saône aux prairies, alpestres déjà, de la campagne bernoise.

M. FUCHS.

CHRONIQUE

EXPOSITIONS. — A la fin de janvier, au Club de France, concours de décors et costumes sur quatre thèmes donnés : un de comédie classique (*Amphitryon*), un de comédie moderne (*Léocadia*), un de ballet (*Derniers jours de Pompéi*), un de music-hall (*Retour à la terre*). L'exposition des maquettes présentées fut décevante. Plusieurs projets étaient d'une banalité navrante, quelques-uns d'assez mauvais goût ; certains proposaient de plaisantes illustrations, qui feraient peut-être de bonnes affiches, mais des décors, non pas ! Plu-

sieurs maquettes paraissaient à peu près irréalisables, et on pouvait se demander si leurs auteurs savaient comment une scène est construite, comment les décors tiennent dessus et comment les acteurs circulent au milieu.

Rien de plus fâcheux que ce mépris, ou cette ignorance, des conditions matérielles auxquelles doit satisfaire un projet bien étudié. Pourquoi, dans une épreuve de ce genre, n'exigerait-on pas, avec chaque décor, un schéma de plantation ? Est-ce qu'un projet d'architecture ne comporte pas nécessairement un plan, à côté de l'élévation ? — M. F.

Dans les salles du Musée des Arts décoratifs, au pavillon de Marsan, M. Serge Lifar a organisé, en février-avril 1942, une exposition du ballet romantique, que d'autre part il évoque dans un joli volume sur Carlotta Grisi, paru récemment.

Cette exposition a mis à contribution un certain nombre de collections publiques et privées de France et de l'étranger, notamment celles de la Bibliothèque de l'Opéra, dont l'apport considérable emplissait plusieurs salles ; des Staatsoper de Vienne et de Berlin ; des Archives Internationales de la Danse, etc.

La première moitié du xix^e siècle y revécut, dans sa chorégraphie, avec ses décors, ses costumes, sa technique, et de nombreux portraits d'artistes dont les noms ne sont pas oubliés des amateurs : Elssler, Taglioni, Grisi, Perrot, Viganò et leurs émules. Une nombreuse iconographie, des autographes et autres souvenirs rappelaient le grand ballettoman que fut Théophile Gautier, librettiste de *Giselle* et d'autres ballets moins célèbres. Un tableau de Lépaulle rappelait celui de la *Sylphide*. Dans les sections étrangères, de curieux dessins ou gravures permettaient de comparer le ballet de Paris avec celui de Berlin ou de Vienne.

Ce bel ensemble, malheureusement éphémère, fut illustré par des séances de danse et des causeries sur l'art de l'époque qu'il évoquait.

L'HISTOIRE DU THEATRE EN Z. N. O. — Nous avons eu la joie de recevoir en février des nouvelles de notre Vice-Président M. Léon Chancerel, qui a repris à Toulouse, en même

temps que son inlassable activité d'animateur des Comédiens Rouliers, sa propagande non moins activé en faveur des recherches se rapportant à l'histoire du théâtre.

Durant l'hiver 40-41, il fit régulièrement, à la Faculté des Lettres, des lectures dramatiques sur les trois *Amphitryon* (Plaute, Molière, Giraudoux), *la Tempête* de Shakespeare, *Fantasio*, *les Fourberies de Scapin*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, *le Cid*, *les Caprices de Marianne*, et, pour la fête de Jeanne d'Arc (11 mai 41), dans le Grand Amphithéâtre, *le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, de Charles Péguy.

Ces lectures et conférences furent ensuite transférées dans une salle de théâtre et de cinéma remise en état, 69, rue du Taur. M. Chancerel y parla de la *Commedia dell'arte* et de Molière en Languedoc, une importante question sur laquelle nous reviendrons plus loin ; M. le Professeur Orsini y fit une conférence sur « Les coulisses du théâtre grec », et M. le Professeur Jean Boyer quatre conférences sur Rameau, Bach, Gluck, Haendel, Haydn ; deux au moins de ces grands musiciens intéressent au premier chef l'histoire du théâtre.

A noter que la conférence sur « Molière en Languedoc », fut suivie d'une représentation de *la Jalousie du Barbouillé* ; on a tout lieu de croire que la composition de cette farce remonte à l'époque languedocienne des voyages de Molière.

TRAVAUX DE NOS ADHERENTS. — En une plaquette de 64 pages sur *Le Théâtre populaire*, notre Président d'Honneur, M. Jacques Copeau, fait le point en ce qui concerne cet important problème. C'est « à la jeunesse » qu'il dédie cet opuscule ; le fondateur du Vieux-Colombier espère que « ceux qui ont toujours dénoncé la faiblesse et le mal où ils le voyaient ; ceux qui restaient isolés parce qu'ils se voulaient indépendants ; ceux qu'on taxait d'orgueil parce qu'ils ne se résignaient pas à la petitesse... vont trouver un peu plus d'audience et de crédit auprès de la génération sur laquelle pèseront tant de responsabilités et qui déjà se voit appelée à de si austères travaux ».

A l'intention de cette jeunesse il brosse un magnifique tableau de ce que fut un « Théâtre populaire » chez les Grecs et chez nous au Moyen-Age. Il dégage l'objet, la mission, l'es-

sence même d'un art dont on ne sait même plus ce qu'il fut, ce qu'il peut et doit être ; il rend hommage à tous ceux qui, à travers les siècles, ont essayé sincèrement de retrouver la voie perdue : fort justement il fait une large place aux Conventionnels et à leur lointain disciple Gémier, créateur du premier théâtre ambulant ; il n'oublie pas Maurice Pottecher, fondateur du « Théâtre du Peuple » à Bussang, non plus qu'Henri Ghéon qui, avec une humilité et une abnégation rares, eut le courage de repartir du Théâtre de Patronage pour amorcer un renouveau du Théâtre Chrétien Populaire ; il n'oublie personne, et remet sagement en sa place l'apport personnel de tous ceux qui, de près ou de loin, peuvent ou devraient se dire ses disciples, dans le théâtre professionnel comme dans le théâtre des amateurs, et qui, tous, lui doivent — qu'ils le proclament ou le nient — plus ou moins quelque chose... un quelque chose qui est souvent l'essentiel plus ou moins adroitement ou maladroitement maquillé aux couleurs de la mode ou de l'opportunisme.

Un tel ouvrage doit être médité. Aussi bien M. Jacques Copeau ne fait qu'y résumer l'essentiel de sa pensée et de son apport personnels ; tout ce que nous lisons dans ces pages substantielles, il l'écrivait déjà dans ces *Cahiers du Vieux Colombier* dont, lors de leur publication, on n'a pas vu tout ce qu'ils contenaient de prophétique et de constructif. Comme Stanislawski en Russie, Gordon Craig en Amérique, Adolphe Appia en Suisse, M. Jacques Copeau sera reconnu un jour comme le père français du renouveau théâtral européen. Et il est tout à fait curieux de voir comme se rejoignent les pensées de tous ces grands maîtres tous — et tous ceux qui se réclament d'eux — sont d'accord pour souhaiter la création d'un Centre de Documentation et d'Etudes, centre de ralliement de toutes les valeurs dramatiques, de tous les penseurs, de tous les chercheurs, de tous les bons ouvriers. — L. CH.

M. J. G. Prodhomme a fait paraître, à la librairie Corrèa, une excellente et bien utile anthologie des ouvrages techniques, critiques et autobiographiques de Richard Wagner. Il s'est efforcé de reconstituer autour de chaque œuvre, depuis *Die Walküre* jusqu'à *Parsifal*, l'atmosphère psychologique dans laquelle cette œuvre est née. On sait, par les belles études sur les

Symphonies de Beethoven, combien cette biographie morale peut éclairer un texte.

Wagner s'est raconté lui-même avec complaisance et abondance, de telle sorte qu'il suffisait de lui laisser la parole. La difficulté — qui n'était pas petite — consistait à choisir dans une œuvre en prose considérable, les pages vraiment instructives, dont la réunion donnerait de l'homme une image vivante. Est-ce à dire qu'il faille s'en tenir là ? Non certes. Ces trente-quatre volumes d'articles, de théories, de souvenirs, de correspondances, devraient être l'objet d'un sévère travail de critique et de contrôle, entreprise gigantesque dont il ne faut pas espérer de longtemps, ni même appeler trop vite, la réalisation. Mais en attendant il est équitable d'écouter Wagner parlant de Wagner, de l'écouter avec sympathie, avec le désir d'être ému de ce qui l'émouvait, de souhaiter ce qu'il souhaitait, de partager ses enthousiasmes, ses espoirs et presque ses aversions.

L'anthologie de M. Prod'homme nous aide efficacement à nous mettre dans cet état d'esprit, sans adoucir, sans affadir, sans embellir le personnage. Il avait ses travers, ses infirmités, et à l'échelle de son génie. Avant tout une superbe, une démesure insupportable, qui nous explique l'acharnement des hostilités qu'il rencontra. Lorsque cet orgueil s'habille d'emphase et de métaphysique fumeuse, l'effet est lamentable : il est, dans *Une communication à mes amis*, des pages à peu près illisibles. On les pardonnerait à un débutant, mais leur auteur approchait de la quarantaine lorsqu'il les écrivit. Faut-il regretter que les « morceaux choisis » nous donnent un échantillon de ce pathos indigeste ? Nullement : l'image, sans lui, serait faussée. La Bruyère recommandait de ne pas rayer de la vie de Socrate qu'il avait dansé.

Mais que de qualités précieuses ! quelle énergie indomptable, quel fier respect de la beauté, quelle minutieuse attention aux moindres détails, non par myopie intellectuelle, mais par conviction que rien n'est sans importance dans l'œuvre d'art ! Il y eut certainement des chefs d'orchestre pour juger fatillonnnes et vétilleuses telles recommandations pour l'exécution du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhäuser* ou des *Maîtres Chanteurs* ; peut-être y en a-t-il encore ? Tant pis pour eux :

ne pas comprendre qu'un désir de perfection inspira ces pages n'est pas une preuve de sens artistique.

Surtout il faut garder à Wagner cette reconnaissance d'avoir dit comme il convenait — c'est-à-dire très fort — que l'œuvre dramatique, et le drame musical plus que tout autre, est un ensemble qu'on ne divise pas ; que chant, musique, danse, décor, tout, jusqu'à l'installation de la salle et au public même, sont solidaires l'un de l'autre et ne peuvent être considérés à part. D'autres l'avaient soupçonné avant lui ? Certes, et ce serait sans nul doute servir sa gloire que de montrer qu'il eut des devanciers ; on verrait du même coup ce qu'il mit de personnel au service des mêmes idées : un accent âpre, agressif, déplaisant parfois, sincère toujours et plus d'une fois émouvant.

Cela, M. Prod'homme nous le fait toucher du doigt, pour ainsi dire, simplement par le choix des textes. Son intervention se borne — en apparence ! — à de sobres éclaircissements, empruntés parfois à Wagner lui-même. Seulement ces notes ne représentent qu'une fraction infime de savoir, de la culture musicale, de la sensibilité artistique nécessaires pour choisir à bon escient, dans un gigantesque amas de prose, trois cents pages instructives et révélatrices. D'aucuns trouveront -- il faut s'y attendre -- qu'elles ne font pas adorer suffisamment « le dieu Richard Wagner », devant qui se prosternait le sibyllin Mallarmé ; mais les historiens liront avec bonheur un livre où leur apparaît un homme — un grand homme — dans son imparfaite, donc pathétique humanité.

Dans *Le Théâtre et la Jeunesse*, M. Léon Chancerel présente un exposé complet de sa doctrine du théâtre scout. Ceux qui ont suivi depuis leur début les efforts de notre Vice-Président retrouveront dans ces pages, mis au point et enrichis d'expériences nouvelles, les principes dont ils ont applaudi maintes fois la mise en pratique ; les autres, pour qui c'est chose neuve que cette aspiration vers un théâtre de jeunes ayant réelle valeur d'art, pourront se faire une idée précise des buts poursuivis et des moyens employés. Toute la formation du Comédien-Routier est analysée avec soin, depuis les exercices de gymnastique préparatoire jusqu'à l'interprétation des textes littéraires ; cet apprentissage de l'ac-

leur comprenant aussi la préparation matérielle du spectacle, décors, accessoires, costumes, car tout se tient, on ne connaît vraiment le métier que si vraiment on peut créer — au sens complet du mot — sur un plateau nu, avec des moyens de fortune au besoin (et peut-être de préférence) le rire et l'émotion.

Ce livre pourrait donc prendre comme sous-titre : « Technique du théâtre de jeunesse » ; mais, plus encore qu'une technique, c'est, d'un bout à l'autre, une Ethique. Les procédés matériels n'y sont pas dédaignés, mais ils sont mis à leur plan, qui n'est pas le premier. Il est des circonstances où l'on ne saurait en conseiller aucun, parce que l'éducation de l'apprenti acteur est essentiellement individuelle et présente à chaque instant des cas d'espèce qui ne se laissent pas réduire à quelque formule générale ; même lorsqu'on peut légitimement énoncer quelque règle, prescrire quelque pratique, il est toujours dangereux de s'imaginer que l'application d'un procédé peut, à soi tout seul, donner un résultat satisfaisant. Se fier à la technique purement matérielle, c'est non pas courir le risque d'un échec, mais courir à l'échec tout droit : ce qu'on prend pour le métier n'est plus que la routine, ce qu'on voudrait faire passer et qu'on prend peut-être de bonne foi pour du travail, n'en offre plus que la vaine apparence ; l'œuvre sonne creux, et c'est, moralement, fort grave.

Si la connaissance des moyens techniques, disons crûment des roueries, des « ficelles » du métier, n'aboutit qu'à masquer les imperfections, à faire illusion sur la valeur véritable, elle enseigne à tromper, et c'est déchoir : se contenter facilement de l'à peu près puisque « ça ne se voit pas », stérilise les aptitudes au lieu de les vivifier. Mais ce faux savoir est encore plus haïssable quand il se complaît dans sa propre contemplation et l'étalage de ses prestiges. Qui peut se rendre plus odieux qu'un faiseur adroit ? Un virtuose qui n'est rien de plus. Le « métier » n'est chose estimable que s'il fournit les moyens d'exprimer avec toute leur force, avec toutes leurs nuances, les émotions d'une sensibilité vigoureuse. Encore faut-il que cette sensibilité même soit de qualité, car il en est de basses, il en est de niaises. On n'est artiste qu'au

moment et dans la mesure où l'on se dépasse, où l'on élève les autres parce qu'on s'est élevé soi-même.

Cette haute conception anime toutes les pages, jusqu'aux plus techniques en apparence, du livre de M. Chancere! Il mériterait par là d'être médité même par beaucoup de professionnels ou d'aspirants à la profession, et non pas seulement par les jeunes « amateurs » des troupes scouts ou analogues. D'aucuns trouveront qu'il parle à ces jeunes un langage bien austère. C'est une erreur : la jeunesse écoute volontiers les propos sérieux, parce qu'elle veut qu'on la « prenne au sérieux », en quoi elle n'a nullement tort. Mais ne saurait-on être sérieux avec un sourire ? les nobles sentiments se doivent-ils d'être revêches ? L'auteur nous prouve excellemment le contraire : il conseille toujours sous une forme enjouée, même quand il doit se montrer rigoureux dans ses jugements ou ses exigences ; il recommande à l'instructeur des apprentis-comédiens la bonne humeur, la gaîté affectueuse, la « blague » fraternelle et il prêche d'exemple ; ce n'est pas là le moindre mérite de ces pages riches de savoir et de ferveur.

M. le vicomte Ch. de Peloux vient de compléter son *Répertoire biographique et bibliographique des artistes français du XVIII^e siècle*, dont le premier volume avait paru à la librairie Champion en 1930. Ce tome second, outre de nouvelles notices, notamment sur les artistes français ayant travaillé à l'étranger, met à jour l'abondante bibliographie du tome I : plus de 300 publications nouvelles, de France, d'Allemagne et d'Angleterre, ont été signalées. C'est dire quel énorme travail, quelle somme de patience et de conscience, quel dévouement, quel amour de cette gracieuse époque représentent ces pages.

C'est dire aussi combien elles sont précieuses. Sous un volume réduit, maniable, l'historien, le collectionneur, le critique d'art, pourront avoir sous la main une foule de renseignements indispensables, qu'il leur fallait demander à de volumineux ouvrages, pas toujours accessibles, ni très sûrs. M. du Peloux s'est efforcé de remonter aux sources originales avec un soin méticuleux, ou plutôt une véritable passion de fureteur et de chasseur. Déjà son *Répertoire général*

des ouvrages modernes relatifs au XVIII^e siècle français lui avait acquis des titres incontestables à la reconnaissance des travailleurs ; sa nouvelle publication augmente encore notre dette : quiconque s'intéresse à l'art de ce temps devra consulter ce précieux ouvrage et garder à son auteur la gratitude qu'il mérite.

Les historiens du théâtre en particulier. Car ce répertoire réunit des indications jusqu'ici dispersées au point d'être parfois introuvables. Nous sommes très mal renseignés sur les décorateurs qui travaillèrent pour la scène ; c'est la première fois sans doute que sont relevées avec exactitude les collaborations de ce genre. Nous pensons rendre service à nos confrères en leur signalant les articles suivants : Algieri, Baudon (ou Boudon ?), Bérain fils, Boquet, Berinzago, Brunetti père et fils, Canot, Deleuze, Desprez, Duclos, Gonzalès, Guillot, Lallemand, Masson, Mazières, Ménageot, Moreau l'aîné, Moulins, Péronet, Servandoni (Jean Raphael et Jean Nicolas), Slodtz, Sorg, Tremblin, Vernansal père. — Et signalons à part, comme une curiosité à l'époque, la présence parmi ces décorateurs d'une décoratrice : Marie-Françoise Coé.

A la vérité, M. du Peloux a préféré ne citer parfois que les noms de ces artistes, plutôt que de reproduire des renseignements mal contrôlés. Peut-être a-t-il poussé trop loin ce scrupule ; mais c'est déjà beaucoup, dans l'état actuel des connaissances, que de permettre l'établissement d'une pareille liste. Est-elle complète ? Non, très probablement, mais elle est : la « base de départ » est constituée pour qui voudrait esquisser l'*Histoire de la décoration théâtrale en France* qui nous manque.

Autre fait non moins curieux : plusieurs de ces peintres ont travaillé pour le théâtre non comme décorateurs, mais comme auteurs. Y aurait-il d'aventure, à côté de la comédie de salon, une comédie d'atelier ? retrouverait-on, dans les productions dramatiques de ces artistes-écrivains, la marque de leur milieu, l'esprit de leur état ? Autreau, Bachelier, Desportes, d'autres encore, sans nul doute, mériteraient une étude : les qualités d'observation nécessaires à qui tient le crayon se retrouvaient-elles quand le même prenait la plume ? leur verve était-elle, par quelque endroit, artiste ?

A mesure qu'on pratiquera cet utile répertoire, on sera

très certainement amené à se poser des questions analogues, et ce n'est pas là son moindre mérite : il est suggestif, on se risquerait volontiers à dire qu'il est tonique ; il éveille les curiosités, suscite la recherche. Souhaitons que des jeunes, répondant à l'appel de leur savant aîné, grossissent encore le trésor des études consacrées à cette époque charmante où, derrière les grands artistes immortalisés par la gloire, vécut cette foule, obscure bien que méritante, au souvenir de laquelle M. du Peloux élève, à force d'érudite et pieuse patience, un monument qu'elle méritait.

M. P. Mèlèse vient de compléter son intéressante biographie de Jean Donneau de Visé par la publication de trois pièces de cet auteur : *La Mère coquette* (1665), *La Veuve à la Mode* (1667), *Les Dames vengées* (1695). Ces comédies ne sont point des chefs-d'œuvre et ne furent même pas des succès : la première ne connut que des recettes médiocres, la seconde rapporta moins encore, et si la troisième parut d'abord attirer la clientèle, elle disparut elle aussi de l'affiche après une quinzaine de représentations. Toutes les trois, cependant, sont curieuses et les historiens du théâtre se réjouiront d'en posséder un texte méthodiquement établi : deux d'entre elles n'avaient pas été réimprimées depuis 1737, et on ne possédait pour *La Veuve à la Mode* qu'une réimpression à petit nombre, dans la « Nouvelle Collection Moliéresque », en 1881. Ces documents précieux valaient mieux que cela.

Pour la *Mère coquette*, sa publication complète opportunément celle de la comédie de Quinault qui porte le même titre et qu'a publiée M. E. Gros (Paris, 1926, in-8°). Lequel des deux adversaires a pillé l'autre ? La confrontation des textes permet de réunir des présomptions, à défaut de certitudes. M. Mèlèse incline à penser que ce fut Quinault le plagiaire : on s'explique fort bien, en effet, que, pour « étoffer » sa pièce, il ait ajouté à celle dont il... s'inspirait les scènes du valet Champagne, mais Donneau, s'il avait rencontré ce personnage franchement comique, l'aurait-il laissé de côté ? De même pour le détail des expressions dont la ressemblance est frappante : Quinault, trouvant au v. 155 l'expression gauche et obscure : « Comme elle (la lettre) est sans dessus », la remplace par : « L'adresse encor y man-

que » ; on imagine difficilement la correction inverse. Comparons encore :

ces rudes embrassades,
Ces saluts qui font peur, ces bonjours à gourmandes...
(Quinault, v. 191.)

et :

Ces saluts du bel-air sentent trop les gourmandes
Vous étouffez les gens avec vos embrassades.
(Donneau, v. 242.)

quelle apparence que le « plagiaire » ait laissé tomber de pittoresques expressions pour les remplacer par deux vers trainants et cacophonés ? Il est bien plus naturel d'y voir une première ébauche, maladroite, améliorée par un « emprunteur » habile.

Il est assez curieux de constater que d'autres vers semblent avoir été repris, et corrigés, par Molière en personne :

Je puis bien me vanter d'un peu de bonne mine,
D'avoir le teint fort frais et la taille assez fine...
(Donneau, v. 926.)

ressemblent étrangement, malgré leur gaucherie, aux vers du *Misanthrope* :

Je suis assez adroit, j'ai bon air, bonne mine,
Les dents belles surtout et la taille fort fine...

Mais ce n'est pas la seule ressemblance qu'on pourrait noter :

Puisque vous le voulez, je le veux bien aussi.
(Donneau, v. 513.)

rappelle fort la réponse d'Alceste aux sollicitations d'Oronte :
Puisqu'il vous plaît ainsi, Monsieur, je le veux bien.

Surtout le jeu de Jacinte feignant de ne pas voir Arimant (I, 6) fait penser à celui de Scapin à la sc. 11 des *Fourberies* (1671), comme la rivalité d'Arimant et de Géronte, et la « toux d'amour » du vieillard font penser à l'*Avare* (1669). Il est vrai qu'Arimant débite ses douceurs à la fille et à la mère en même temps, comme Don Juan courtise à la fois Mathurine et Charlotte ; cette fois l'emprunt n'est pas niable, mais on peut se demander s'il n'aurait pas été consenti par Molière ;

plus même : s'il n'y aurait pas là une trace de retouche, un agrément ajouté après coup par Molière lui-même. Peut-être la question de la collaboration du maître ne se pose-t-elle pas que pour la *Veuve à la Mode* ?

A propos de cette seconde pièce, M. Mèlèse reste sur une prudente réserve : « Il n'est pas interdit de penser que Molière ait pu apporter une part de collaboration à la *Veuve à la Mode* », mais il n'allègue aucun passage précis où cette collaboration se révélerait. Il en est un, certes, qui présente avec le *Malade imaginaire* des ressemblances trop frappantes pour être fortuites, mais il est impossible d'en rien conclure. Les conseils de Dame Jeanne — à l'usage des veuves déshéritées — sont exactement ceux que suivra Béline, dont les propos ont, avec ceux de la servante Beatrix, plus qu'un air de famille :

vous aviez en Monsieur,
Un époux incommode, et de mauvaise humeur,
Malpropre, dégoûtant, chagrin, jaloux, bizarre,
Sujet à mille maux, fâcheux, colère, avare...

comparer :

« Un homme *incommode* à tout le monde, *malpropre*, *dégoûtant*, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours, sans esprit, ennuyeux, *de mauvaise humeur*, fatigant sans cesse les gens, et grondant nuit et jour servantes et valets. »

Molière aurait-il mis la main au couplet de Beatrix ? Ce n'est pas impossible ; en ce cas, il n'aurait fait que reprendre son bien, cinq ans plus tard. Mais il a pu — ce ne serait pas la seule fois — utiliser une idée amusante que renfermait une pièce oubliée déjà. Aussi bien est-il moins intéressant de constater cet « emprunt » que de voir comment il a transformé l'épisode. Il a réduit à seize lignes ce qui s'éparpille chez Donneau, sur quatre scènes, 164 vers ! Ici nous apparaissent à plein non seulement le travail de concentration de l'effet, mais encore — il faut bien le dire, car bien des pruderies, même de nos jours, ne sont pas convaincues — la *délicatesse* de Molière. Et ce n'est pas le seul endroit où se remarque la discrétion de sa touche !

Comparons le début de la *Mère coquette* — notamment les v. 45/49 et toute la sc. 3 avec les passages où Philaminte, Harpagon, Argan menacent d'enfermer dans un couvent la fille qui leur résiste : ils ne parlent — même le plus dénaturé — que sous l'empire de la colère ; l'idée même de cette rigueur ne fait que passer dans leur esprit : la mère d'Henriette ne la formule pas expressément, et si le malade imaginaire insiste un peu plus, c'est, à n'en pas douter, parce que nous ne saurions prendre ce maniaque au sérieux. Quelle différence avec Lucinde qui, froidement, se promet de « faire épouser la grille » à l'enfant dont les quinze ans et la beauté naissante font tort à des charmes déjà mûrs !

Que dire aussi des passages plus que désobligeants où cette coquette sur le chemin du retour s'effraie d'être un jour grand'mère et même d'avoir à subir les suites encore possibles de son propre mariage ? Que penser des conseils de la suivante Jacinte à ce propos ?

Si vous ne pouvez en être la maîtresse
Et qu'enfin vous soyez réduite à la grossesse,
Au couvent de bonne heure envoyez vos enfants...

.
Pour les garçons...

Elle ne les voit point depuis cinq ou six ans :
Deux sont dans un collège et deux sont à l'armée.
Quand ceux-ci furent grands elle en fut alarmée
Et ses cruels attraites les bannirent d'abord,
Croyant qu'au lit d'honneur ils trouveraient la mort.
Elle ne craint pour eux ni fièvre ni rougeole
Et ne blâmerait pas la petite vérole
Si par là...

.
J'en sais qui n'ont jamais voulu voir leurs enfants,
Et d'autres qui les font nourrir chez des parentes
Qui pour les élever sont assez obligeantes.

Des mères agissaient-elles ainsi, réellement ? Combien alors le bon rire de Molière est plus indulgent ! Donneau calomnia-t-il, pour bouffonner, les mœurs de ses contemporaines ? Quel lourdaud, en ce cas, pour ne pas dire plus !

Pourtant ce lourdaud fait de curieuses trouvailles. Dans les *Dames vengées*, Hortense fait songer, au moins autant qu'à l'Henriette des *Femmes Savantes*, aux ingénues de Marivaux ; il semble que nous sentions dans cette pièce comme un premier effort pour peindre l'amour naissant qui s'ignore et ne se comprend pas. Certes l'ébauche est maladroite, mais il est peu probable que Marivaux l'ait ignorée. A tout le moins faudrait-il admettre que ce thème, qui inspira tant de variations charmantes, apparaissait déjà dans les dernières années du xvii^e siècle. Donneau représenterait-il une transition entre nos deux grands comiques ? Remercions M. Mélése de nous amener à nous poser la question en tirant ses œuvres de l'oubli.

M. R. Bernard, professeur à l'Institut des sourds-muets de Paris, a eu l'heureuse idée de recenser et d'étudier dans le théâtre français les personnages de sourds, de sourds-muets et de muets. Il a patiemment dépouillé un nombre énorme de pièces qui s'échelonnent entre le xiv^e et le xx^e siècle. S'il n'a pas rencontré de chefs-d'œuvre, du moins est-il arrivé à des résultats curieux. Le sourd-muet n'apparaît presque jamais sur la scène avant le début du xix^e siècle ; mais l'*Abbé de l'Épée*, drame de Bouilly, fait de lui un personnage touchant et contribue grandement à sa popularité. Le muet est souvent utilisé, au xviii^e siècle, par les fournisseurs du théâtre de la Foire, pour tourner des règlements draconiens ; au siècle suivant, il émeut plus qu'il ne fait rire : il devient un des personnages habituels du mélodrame ; l'effet qu'il produit est si sûr que Pixérécourt mêle à l'histoire du chien de Montargis un orphelin muet, et que Scribe donne à Masaniello une sœur muette : la Muette de Portici.

Dans le théâtre du Moyen-Age le sourd se rencontre plus souvent que le muet et le sourd-muet ; dans les Mystères il est guéri de son infirmité par un saint, mais il prête déjà à rire par ces quiproquos où les auteurs modernes trouveront une source inépuisable de comique. Il est de plus en plus fréquent à partir de la fin du xviii^e siècle. Les grammairiens trouveront aux pages 106-108 une liste des « artabanismes » qui ont été inspirés aux dramaturges par la surdité ; ils sont d'une lamentable pauvreté : « sourd comme

cinq cent mille pots » etc... Mais les souffrances d'un Beethoven ont incité quelques auteurs modernes à tirer de cette infirmité des effets émouvants.

Presque tous ces dramaturges n'ont que des notions très vagues sur ces infirmités et sur leur thérapeutique : ils ne cherchent qu'à émouvoir, et plus souvent à faire rire le public.

Le cas d'aphasie signalé p. 336 nous rappelle le juron que Baudelaire pouvait encore articuler dans les dernières semaines de son existence. Si Balzac a placé à Ingouville l'action de *Modeste Mignon*, c'est peut-être à cause de la célébrité que le *Muet d'Ingouville* avait donnée à cette bourgade normande. L'illustration complète heureusement le texte, et l'ouvrage se termine par de copieuses et utiles bibliographies. Je regrette que l'auteur ait utilisé, sans faire de réserves, des anecdotes publiées dans *Match*, *Paris-Midi* et *Paris-Soir* ; plusieurs sont, d'ailleurs, d'une fausseté évidente (p. 130, et p. 293 un Tchèque nommé Arpad !) P. 368, citer le *Mystère de Loupvent* ; p. 372, la *Vita Barbarae* est le *Mystère de Sainte-Barbe* en 5 journées. Aux quiproquos énumérées pp. 28-31, on ajoutera celui de *Chryséide et Arimand* de Mairet, acte IV, sc. 3 : *devin — du vin*. P. 190, corriger Charles X en Charles IX.

M. Bernard s'est effacé trop modestement derrière les nombreux documents qu'il nous a apportés ; on voudrait qu'il précisât l'histoire des thèmes dramatiques qui se rapportent à ces infirmités et celle des différentes espèces de quiproquos, et qu'il mît plus en valeur les idées générales qu'on peut tirer de ses analyses de pièces. Mais personne ne pouvait interpréter mieux que lui ce théâtre spécial ; car aux qualités de chercheur il joint l'expérience psychologique et médicale du professeur de sourds-muets : cela donne à cette thèse de doctorat une valeur particulière. — R. L.

NOTES ET DOCUMENTS

La vie dramatique en Provence sous Louis XIII

Nous sommes peu renseignés sur les représentations qui eurent lieu à Aix et à Marseille pendant le *xvii^e* siècle. Aussi je crois utile de publier quelques passages de la volumineuse correspondance de Peiresc qui s'y rapportent. On y rencontre deux de ces grands seigneurs provinciaux qui, sous Louis XIII, fréquentaient la comédie ; la faveur qu'ils témoignaient aux troupes de comédiens compensait en quelque sorte l'hostilité des Parlements, des municipalités et du clergé. Mais, comme on le verra, dans la dernière lettre, ce n'était pas seulement par amour de l'art que le duc de Guise, gouverneur de la Provence, honorait les comédiens de sa présence.

A M. de Malherbe (inédite)
(Bibliothèque de Carpentras, ms. n° 1874)

D'Aix, ce mardy 17 febvrier 1626.

..... Quant aux nouvelles de deça, je ne vous sçaurois dire que l'assemblée que M. de Guise a tenue en cette ville (1) durant deux jours, où il avoit mandé les communautés (2) et quelques syndics et autres joints tant du clergé que de la noblesse, où il vouloit faire mettre fonds pour les avances des levées des quatre régiments, mais il publiâ luy-mesme le matin la tenue nouvelle de la paix (3), qui (a) fait resoudre les communautés de s'excuser, l'après-disnée, de toute sorte d'avance et d'imposition. C'estoit le samedi, et le dimanche ensuyvant il volut reduire l'affaire à un emprunt de 7 ou

(1) A Aix.

(2) Les corporations et corps constitués de la ville (Cf. *Lettres de Peiresc*, t. VI p. 391.

(3) La paix de La Rochelle, signée le 5 février avec les protestants du midi de la France.

8 mille livre soubz de bonnes cautions ; mais on s'en excusa à la mode des Provençaux, quand ils se mettent sur les rudesses. M. de Pontault (1) vous en aura dit le détail, et d'une comédie qui fut jouée après-disné du dimenche en presence de Mgr. (2), où deux personnages se créèrent respectivement l'un l'autre colonels, capitaines, lieutenants, enseignes, sergents, soldats, jusques au nombre necessaire d'une armee entiere, et dechargerent de toutes les vieilles armes qu'ils peurent treuver, pour mieux représenter en deux personnes tant d'autres personnages (3) ; mais ils vouloient faire sortir de derrirere la tapisserie un contreporteur (4) chargé de pargemins criant les articles de la paix. Mgr cria à ces canailles de faire quelque autre chose, disant que, s'il eust eu des oranges (5), il leur en eust getté, de sorte qu'ils cessèrent pour dancer un ballet....

Après son échec auprès des communautés, le gouverneur devait s'irriter de ce sketch militaire, qui parodiait, semblait-il, la levée des quatre régiments.

En juin 1628, Peiresc mentionne la présence de MM. de Guise et de Créqui à la Comédie (6). Charles de Créqui, que le procès scandaleux qu'il a intenté à sa femme a rendu célèbre, supporte gaillardement son infortune conjugale ; en voici un témoignage :

A M. de Vallâvez.

D'Aix, ce 27 juin 1628.

En entrant ces jours passez à la Comedie, il trouva un peu de presse qui l'empeschoit de passer avant ; il dict tout hault qu'il s'estonnoit qu'on ne luy fist place, estant homme de marque et portant des branches cappables de heurter bien

(1) Ce gentilhomme n'est mentionné ni dans la correspondance de Malherbe, ni dans les lettres de Peiresc publiées par Tamizey de Larroque.

(2) Le gouverneur de la Provence.

(3) On songe à La Rancune, qui tenait à la fois les rôles du roi, de la reine et de l'ambassadeur.

(4) Colporteur.

(5) Il est naturel qu'en Provence elies remplacent les pommes cuites.

(6) *Lettres de Peiresc aux frères Dnpuy*, I, p. 649 (Aix, 23 juin 1628).

du monde de toutz costez. Cez gentz se mocquent bien de tout ce qui est au dessoubs d'eux (1)...

Le duc de Guise s'entendait mal avec le Parlement de Provence. Peiresc, qui était conseiller au Parlement, ne poussait pas la charité chrétienne jusqu'à laisser ignorer à ses correspondants les scandales de la vie privée du gouverneur. C'est ainsi qu'il envoya, la même année, à Alphonse de Richetieu, archevêque d'Aix et frère du cardinal, des détails piquants sur les intrigues amoureuses que menait M. de Guise ; nous en extrayons le passage suivant :

A M. l'archevesque d'Aix, en Cour (*inédite*).
(*Bibliothèque de Carpentras, ms. n° 1875*).

D'Aix, ce XII aoust 1628.

..... Cependant luy s'entretient tous les jours à la Comédie (2), et se rend sur les lieux une ou deux heures avant le temps qu'on a coustume de commander et en attendant que la compagnie soit rassemblée et qu'il y aye du monde complètement pour faire gagner une trentaine d'escus aux pauvres comédiens faisant paier tous les siens, mesme encore qu'il paie encore une pistole luy seul à chasque fois. Il s'amuse à causer avec la petite comedienne, faisant pour cet effect approcher sa chaire (3) du teatre (4), où elle se vient mettre à genoux devant luy pour l'entretenir de plus près. Et puis, quand on veult commencer la comedie, il recule sa chaire pour mieux voir toute la scene, fournissant luy-mesme une bonne partie de l'entretien à plusieurs des assistants plus malins que le commun, qui y recognoissent des intermises (5) aussy esloignez du subject ordinaire de la comédie que sçauroient estre ceux de l'intervention des Dieux qu'on y faisoit paroistre anciennement.

Raymond LEBÈGUE.

(1) Lettre publiée par Tamizey de Larroque (*Lettres de Peiresc*, VI, p. 615).

(2) A Marseille, comme l'atteste une lettre que Peiresc avait écrite la veille aux frères Dupuy (I, p. 692).

(3) Son fauteuil.

(4) La scène.

(5) Intermèdes. Le provençal Peiresc, qui recourt assez souvent aux italianismes, tire *intermise* de l'italien *intermezzo*.

Acte relatif à la famille Clavel

(Cf. *Bulletin*, Juillet-Septembre 1939, p. 110 à 115.)

Archives Municipales de Metz, GG 110 — 979, Registre de la paroisse Saint-Marcel (1750-1759).

L'an mil sept cent cinquante six, le dix-sept du mois de Mars, est décédé m. henry Clavelle acteur de l'hôtel des spectacles de cette ville (en *interligne* : âgé d'environ quatre-vingt cinq ans), après avoir reçu le sacrement de l'extrême-onction ; il a été enterré le dix-huit du même mois dans cette église paroissiale au bas de la grande allée qui conduit à l'autel de Saint-Sébastien. La veille de sa mort il a déclaré par un acte authentique passé par-devant M. Roussel notaire de cette ville qu'il reconnaissait que la profession de comédien qu'il a exercée depuis longtemps était indigne d'un chrétien, prohibée par les canons de l'Eglise catholique apostolique et romaine et que voulant mourir dans le sein de cette église il renonçait volontairement et sans aucun retour à ladite profession, promettant à Dieu, s'il lui rendait la santé, de ne monter jamais sur le théâtre. Ont assistés à son enterrement M. Dominique Gallot, prêtre et vicaire de cette paroisse, M. Noel Siguë (p) chantre et marguillier aussi de la paroisse, et plusieurs autres qui ont signez avec nous prêtre et administrateur. L'interligne ci-dessus approuvé.

Signé : Gallot, vicaire de Saint-Marcel, N. Siguë (p) De Brus (p), Casimir Antoine Fleury, henry Fleury, Coulle (p), Lhuilier, adm. de Sint-Marcel.

Le défunt, né vers 1671, est probablement le fils de Scipion Clavel, peut-être le grand-oncle, ou le grand-père, de la Saint-Huberty. Par une coïncidence curieuse, figurent parmi les témoins de son enterrement deux Fleury, qu'il nous est impossible, pour le moment, d'identifier. Un dépouillement soigneux de ces registres messins nous fournirait sans doute encore d'autres indications intéressantes sur cette famille de comédiens et sur leurs alliés.

Les avatars d'une troupe théâtrale en Languedoc et Béarn

(Octobre 1770-Juillet 1777)

(La présente note est le résumé d'un travail que je compte publier quand les circonstances le permettront. J'espère y donner le relevé complet des deux livres de comptes que j'analyse ici.)

Un dossier sans cote conservé aux Archives de l'Hérault permet de retracer l'existence d'une troupe de comédiens qui joua du 23 octobre 1774 au 28 février 1775 à Perpignan, puis du 4 décembre 1776 au 22 mars 1777 à Bayonne et du 26 avril au 31 juillet 1777 à Pau. Elle était dirigée par une dame Lefèvre, associée, sur le plan sentimental, comme sur le plan matériel, à un sieur Pitrot.

A Perpignan la troupe donne régulièrement quatre représentations par semaine, les dimanches, mardi, jeudi et samedi, et, fréquemment, une représentation supplémentaire au bénéfice d'un des acteurs. Elle fait relâche le 8 décembre, jour de la fête de la Vierge, et les jours de Noël. En quatre mois, elle donne 84 représentations et joue 166 pièces (82 représentations à 2 pièces, et 2 à une pièce) ; elle organise en outre douze bals.

Les recettes s'élèvent à 16.876 livres, 5 sols, 10 deniers ; les dépenses à 7.181 livres, 9 sols, 8 deniers ; le bénéfice théorique représente 9.094 livres, 16 sols, 2 deniers. En réalité, il a été distribué aux comédiens, sans tenir compte des représentations à leur bénéfice, une somme de 7.598 livres, 7 sols, 2 deniers et il restait en caisse au jour de la clôture 2.128 livrs, 17 sols, 9 deniers, soit un bénéfice réel de 9.727 livres, 4 sols, 11 deniers.

Cinq types de places s'offraient au public ; premières : 1 livre 16 sols ; secondes : 1 livre 4 sols ; parterre : 12 sols ; paradis : 6 sols ; militaires : 4 sols. Il était prévu des abonnements mensuels avec des réductions pour les officiers, les femmes et les familles nombreuses, et des abonnements collectifs et forfaitaires pour les régiments de la garnison.

La plus forte recette s'est élevée à 473 livres, 16 sols, la plus faible à 15 livres, 12 sols. Une fois par semaine l'abonnement était suspendu. Le chiffre des dépenses varie de 19 livres, 2 sols, à 163 livres, 5 sols, 6 deniers, la moyenne s'établit à 66 livres : le projet initial de budget la prévoyait à 48 livres. D'après les indications que fournit le relevé des dépenses quotidiennes, il est permis de croire que la mise en scène se préoccupait d'un certain réalisme, soit que l'on servit aux acteurs un véritable repas, soit que, dans le *Déserteur* par exemple, la mise en scène exigeât certains artifices.

La troupe comprenait huit actrices (Mmes Rosel, Lefèvre, Belleval, Dubreuil, Richard, Fontenay, Loiseau, Julien) et onze acteurs (MM. Rosel, Pitrot, Belleval, Dubreuil, Beauménil, Durimel, Dutillet, Boivin, Dorfeuil, Finet, Brabant) ; elle comptait un machiniste : Girard et un « garçon de théâtre » : Jacinthe.

A l'exception de *Zémire et Azor*, comédie ballet de Marмонтel et Grétry, qui devait suffire à occuper une soirée, la troupe joue régulièrement deux pièces (tragédie, drame ou comédie et opéra-comique ou comédie d'ariettes, ou deux comédies). Je donne plus loin la liste complète de ces représentations.

A Bayonne, le 1^{er} août 1775, le Duc de Gramont accorde un privilège à la dame Lefèvre qui succède au sieur Baron, dont les affaires « ont mal tourné ». La directrice complète sa troupe en recrutant acteurs et musiciens à Bordeaux, Arles et Limoges ; tous demandèrent des avances plus ou moins fortes pour rejoindre et exigèrent d'être « voiturés par voitures royales ».

La régularité des représentations est moins nette qu'à Perpignan. La troupe joue quatre à cinq fois par semaine et à des jours variables, de préférence les dimanche, lundi, mercredi, jeudi et vendredi. Il fut donné sept représentations à bénéfice. Le 2 février, jour de la Purification, l'évêque imposa un relâche, mais le même jour la troupe organisa un bal. Elle donna en tout sept bals et 75 représentations du 4 décembre au 22 mars, puis 50 du 26 avril au 31 juillet. Elle joue 148 pièces dans la première de ces périodes et 98 dans la seconde. Le budget des deux saisons est impossible à établir clairement : tous les comptes sont présentés d'une façon

confuse et incomplète, parfois même inexacte. D'après Mme Lefèvre, les recettes auraient été pour la saison d'hiver de 19.825 livres, les dépenses de 19.874 livres, 12 sols, 1 denier, soit un excédent de dépense de 49 livres, 12 sols, 1 denier qui, joint à un débit antérieur de 4.669 livres, 7 sols, 8 deniers pour appointements et de 915 livres, 12 sols pour frais de voyage, représente un déficit de 5.038 livres, 8 sols, 9 deniers. D'après le livre de caisse, les recettes se seraient élevées à 21.482 livres, 13 sols, les dépenses à 21.240 livres, 13 sols, 1 denier. Les chiffres sont encore plus contradictoires pour la saison de printemps. Je n'ai pas ici la place de discuter ni les uns, ni les autres.

La plus forte recette est celle d'une représentation à bénéfice (*Zaire*) : elle s'élève à 742 livres, 10 sols ; après elle vient une représentation du *Barbier de Séville* ; la recette la plus faible est de 13 livres, 14 sols. Les dépenses sont de même ordre qu'à Perpignan.

La troupe comprenait les noms suivants :

1° En mars et en juin :

Drouville aîné, père noble.	Mme Riquier, soubrette.
Clairville, musicien.	Finetti, cor.
La Fleur, machiniste.	Louison Caussé, soubrette.
Marion, magasinier.	Bernardière, musicien.
Mme Richard, mère noble et grande coquette.	Pitrot, cadet.
Dutact-Desbuières, 1 ^{er} comique.	Pasquet, perruquier.
Volange, pitre.	

2° En mars seulement :

Dainville.	Surantini.
Drouville cadet.	Pommier.
Surville,	Mme Drouville, jeune première.
Dutailli,	Duguay.
Nogaret.	Guillaumé.
Dulac.	Carne.
Feyché (P).	Grossart.
	L'Italien.

3° En juin seulement :

Fuzier, basse taille.	Charron, utilités.
Beauménil, rôles à manteaux.	Durand, 1 ^{er} violon.
Derville.	Bigot, basson.
Beck, violon.	Louïs, garçon de théâtre.
Mlle Clairval, jeune première.	Delaprée, souffleur.
César.	Mlle La Rouvière.
Dubocage, jeune premier.	

Les saisons de Bayonne et de Pau n'allèrent pas sans difficultés que je ne puis analyser ici. Des documents conservés à Montpellier, il ressort que les acteurs, payés très irrégulièrement, protestèrent et firent saisir les recettes ; on engagea une procédure qui, par moments, fut acerbe ; la Grand Chambre du Parlement de Pau fut saisie. Aucune pièce ne permet de dire quelle fut l'issue du conflit.

Le 4 novembre la troupe jouait à Montauban. C'est là qu'on perd sa trace. Il est probable que, venue en Bas Languedoc, et réduite à la faillite, le dossier que j'ai utilisé fut remis à la Cour des Aides de Montpellier où on l'oublia.

RÉPERTOIRE

(Si la pièce a été jouée plusieurs fois, le chiffre qui suit le titre indique le nombre de représentations.)

PERPIGNAN

BAYONNE-PAU

A. *Tragédie.*

CORNEILLE		Cinna, 2. Polyeucte.
RACINE	Andromaque.	Athalie.
VOLTAIRE	Tancrède. Mahomet.	Alzire. Mahomet, Tancrède. Zaïre.
LE MIERRE	Hypermnestre.	Hypermnestre.
LA HARPE	Warwick.	
DU BELLOY	Gabrielle de Vergy.	
DE LA PLACE	6 représentations.	Venise sauvée, 10 représentations.

B. *Drame bourgeois ou Comédie larmoyante.*

NIVELLE DE LA CHAUSSEE	Le préjugé à la mode. Mélanié.	L'Ecole des Mères, 3. Gouvernante. Mélanié. Le préjugé à la mode.
---------------------------	-----------------------------------	---

DIDEROT	Le Père de famille,	Le Père de famille, 4.
SEDAINE	Le philosophe sans le savoir, la gageure imprévue, 2.	La gageure imprévue. 3. Le philosophe sans le savoir. On ne s'avise jamais de tout.
SAURIN	Beverley, 2.	Beverley, 3.
MERCIER	L'indigent. L'orphelin anglais. 10 représentations.	L'orphelin anglais, 3. La brouette du vinaigrier. 22 représentations.

C. Comédie.

MOLIÈRE	Dépit amoureux, 2. Ecole des femmes, 2. Ecole des maris, 2. Tartufe, 2. L'Etourdi. Médecin malgré lui. G. Dandin. M. de Pourceaugnac. Amphytrion. Avare. Fourberies de Scapin. 15 représentations.	Etourdi, 2. Dépit amoureux, 2. Médecin malgré lui, 2. Tartufe, 2. Don Juan, 2. Avare, 2. Précieuses ridicules. Ecole des maris. Ecole des femmes. Misanthrope. M. de Pourceaugnac. Malade imaginaire. Deplus, Fourberies de Scapin ou Femmes savantes. 19 représentations.
REGNARD	Distrait, 2. Sérénade, 2. Joueur, 2. Ménechmes, 2. Retour imprévu, 2. Légataire universel, 2. Démocrite. Folies amoureuses. 14 représentations.	Ménechmes, 2. Folies amoureuses, 2. Joueur, 2. Retour imprévu, 2. Démocrite, 2. Légataire universel, Distrait. 12 représentations.
SCARRON	Dom Japhet d'Arménie.	
RACINE	Plaideurs.	
BOURSAULT	Esopé à la cour. Mercure galant.	Mercuré galant, 4. Esopé à la cour.
MONTFLEURY	La femme juge et partie.	
HAUTEROCHÉ	Crispin médecin, 3.	Crispin médecin.
BARON	L'homme à bonnes fortunes, 2.	L'homme à bonnes fortunes.
LE SAGE	Crispin rival de son maître, 2.	Turcaret, 2. Crispin rival de son maître.
PIRON	Métromanie, 2.	Métromanie, 2.
DANCOURT	Les Vendanges de Surresne, 2. Les bourgeoises à la mode. Le mari retrouvé.	Le mari retrouvé, 3. Le chevalier à la mode, 2. Les bourgeoises à la mode.
GRESSET	Le Sage étourdi. Le Méchant.	Le Méchant, 2.

POISSON	Le procureur arbitre. L'impromptu de campagne.	Le procureur arbitre, 2. L'Impromptu de campagne, 2.
DESTOUCHES	Le tambour nocturne. Le Philosophe marié. L'Obstacle imprévu.	Le Glorieux, 3. Le Philosophe marié. L'Obstacle imprévu.
BARTHE	Les fausses infidélités, 3.	Les fausses infidélités, 4.
GUYOT DE MERVILLE	Le Consentement forcé, 3.	
ROCHON DE CHABANNES	Heureusement, 3.	Les Amants généreux.
LEGRAND	L'aveugle clairvoyant, 3.	Le Somnanbule.
PONT DE VEYLE	Le somnanbule (1), 2.	Le Français à Londres, 3. L'Homme du jour.
BOISSY	Le Français à Londres, 2.	Nanette et Lucas, 4 et 1 douteuse. La Colonie.
FRAMERY		Le bourru bienfaisant, 2.
GOLDONI	Le bourru bienfaisant, 2.	L'Avocat Patelin.
BRUEYS	Le Grondeur, 2. L'Avocat Patelin.	La pupille, 2.
FAGAN	La pupille.	Les trois frères rivaux, 2.
LAFONT	Les trois frères rivaux.	Dupuis et Desronais, 2. La partie de chasse d'Henry IV, 2.
COLLÉ	Dupuis et Desronais. La partie de chasse d'Henry IV.	L'enfant prodigue, 2 Nanine.
VOLTAIRE	L'enfant prodigue. Nanine.	L'esprit de contradiction.
DUFRESNY		Le cercle, 2. Le Sorcier 2.
POINSINET	Sancho Pança.	La feinte par amour, 3. La jeune indienne, 2.
DORAT		Le jeu de l'amour et du hasard, 3. Les fausses confidences.
CHAMFORT		Le Barbier de Séville, 6. Eugénie, 3.
MARIVAUX		
BEAUMARCHAIS		

(1) La Harpe, *Cours de Littérature*, VIII, 322 attribue cette comédie à Sallé et au Comte de Caylus.

D. Opéra-Comique.

FAVART	Les trois Sultanes, 3. L'Anglais à Bordeaux, 2. Annette et Lubin.	Annette et Lubin, 4. L'Anglais à Bordeaux, 4. Isabelle et Gertrude, 4. La Chercheuse d'esprit.
PHILIDOR	Le Maréchal ferrant, 2. Le sorcier, 2. Le Bûche- ron, 2. Tom Jones. Blaise le Savetier.	Tom Jones, 5. Le Ma- réchal ferrant, 4. Le Sor- cier.
DUNI	Le Peintre amoureux de son modèle, 2. Ninette à la cour, 2. La fée Urgèle, 2. Mazet, 1. La Laitière, 1.	Les deux chasseurs et la Laitière, 3. Mazet, 3. La Clochette, 2. Le Mili- cien. Ninette à la cour.
GRÉTRY	L'ami de la maison, 3. Sylvain, 2. Lucile, 2. Zé- mire et Azor, 2. Le Hu- ron. Les deux Avides. Le Magnifique.	Le Tableau parlant, 4. Zémire et Azor, 3. Les deux Avides, 3. Lucile, 2, Sylvain, 2. L'ami de la Maison, 2.
MONSIGNY	Le cadu dupé, 3. Rose et Colas, 3, Le Roi et le fermier.	Rose et Colas, 4. Le Cadi Dupé, 3. Le Roi et le fermier.
RODOLPHE	L'aveugle de Palmyre, 2.	
CÉRON	L'amant auteur et va- let, 4.	L'amant auteur et valet, 2.
QUÉTANT	Le Serrurier.	Le Serrurier.
PERGOLÈSE	La servante maîtresse.	
ROUSSEAU		Le devin du village, 3. Pigmalion, 3.

E. Douteux.

Le Déserteur. S'agit-il du drame de Mercier ou de l'opéra co-
mique de Sedaine et Monsigny ? Je penche pour ce
dernier : 2 représentations à Perpignan, 6 à Bayonne-
Pau.

L'Ecossoise : Je penche pour la comédie de Voltaire plutôt que
pour la traduction par J. Carré de la pièce d'un prêtre
écossais, Hume, portant ce titre. 1 représentation à
Perpignan.

Le Tonnelier. 3 représentations à Perpignan, 4 + 1 douteuse
à Pau-Bayonne.

<i>La fille capitaine.</i>	1	représentation	à Perpignan.
<i>Toinon et Toinette.</i>	1	»	»
<i>La Bonne Fille.</i>	1	»	»
<i>Le Soldat magicien.</i>	1	»	»
<i>La petite épreuve.</i>	1	»	» , 2 à Pau-Bayonne.
<i>L'épreuve nouvelle.</i>	1	à Pau-Bayonne.	
<i>L'épreuve réciproque.</i>	1	»	»
<i>La ville (P)</i>	1	»	»
<i>Julie.</i> Il existe, sous ce titre, un drame en prose par D*** N***, 1769, une comédie de Monvel, 1 représentation à Perpignan, 2 à Pau-Bayonne où l'on spécifie qu'il s'agit d'un opéra.			
<i>Les Jeux d'Amour (sic).</i> Peut-être la comédie de Marivaux. 1 représentation à Perpignan.			
<i>Le Menleur.</i> Qui peut être la comédie de Corneille, ou une adaptation en vers libres de Collé. 1 représentation à Pau.			

L'examen de ces deux listes amène aux conclusions suivantes. Le public de Perpignan était plus friand de comédie ou d'opéra-comique que de tragédie ou de drame. Corneille n'a pas l'honneur d'une représentation ; Racine n'en obtient qu'une, Voltaire deux. Il n'est joué que 7 tragédies et 11 drames contre 83 comédies et 48 opéras-comiques pour ne tenir compte que des identifications sûres. Une évolution de goût se dessine pourtant puisque le drame et la comédie larmoyante l'emportent sur la tragédie. Par contre (il suffit pour s'en convaincre de feuilleter le *Cours de Littérature* de la Harpe) à l'exception de Marivaux (trop fin peut-être pour la province) et de Beaumarchais (qui n'a pas encore connu le grand succès en 1774), le public de Perpignan a pu voir jouer en quatre mois l'essentiel du théâtre comique français à cette date et juger des débuts de l'opéra-comique alors dans sa nouveauté. On s'étonne de l'absence de certaines pièces de Molière, mais l'hommage qui lui est rendu reste significatif puisqu'on put jouer ses pièces quinze fois en une saison. Regnard avec 14 représentations vient immédiatement après lui.

En ce qui concerne les saisons de Bayonne et de Pau, on

constate, eu égard au nombre total des représentations, que le théâtre sérieux n'y a pas eu plus de succès qu'à Perpignan.

On notera, en revanche, de légères dissemblances dans le répertoire : Corneille et joué trois fois, dont deux avec succès le répertoire moliéresque est plus varié, plus riche, plus significatif aussi. Le *Turcaret* de Lesage, ignoré à Perpignan, est joué deux fois. Marivaux a 4 représentations contre 1 douteuse. Si le répertoire de l'opéra-comique reste inchangé, la comédie s'enrichit de nouveaux succès, et notamment du répertoire de Beaumarchais ; le *Barbier* joué 6 fois a connu la faveur du public.

Il serait possible de forger des hypothèses sur le goût du public, compte tenu du chiffre des recettes. Tentative audacieuse, les mêmes pièces faisant — à des jours différents — des recettes très variables. Je crois plus sûr de constater que, dans l'ensemble, le répertoire dramatique, à quelques nouveautés près, est le même : il faut voir là une preuve de plus de l'unité de goût classique.

Il convient enfin d'admirer la virtuosité d'une troupe capable de jouer la tragédie, la comédie, le drame et l'opéra-comique et de donner le répertoire le plus varié. Existe-t-il en France aujourd'hui une troupe d'effectif réduit capable d'en faire autant ?

Pierre JOURDA.

Addenda à la bibliographie de la Querelle Gluck-Piccini

(Voir *Bulletin* 1936, p. 10 à 21, 48 à 63, 73 à 86.)

Ces notes complémentaires sont extraites des lettres de Gluck à Krutthofer, son factotum à Paris, publiées à Vienne, en 1927, par M. Kinski.

1775

31 juillet. — Au sujet de *Cythère assiégée*.

29 novembre. — — d° —

31 décembre. — Il envoie à K. deux actes d'*Alceste*.

1778

- 24 juin. — Au sujet d'*Iphigénie en Tauride*.
29 août. — Au sujet de la même et d'*Echo et Narcisse*.
26 septembre. — Il pense aller à Paris au printemps.
1^{er} novembre. — Sur le désir de Marie-Thérèse, il est obligé, contre son gré, d'avancer son voyage à Paris, pour distraire Marie-Antoinette. Il apportera *Iphigénie en Tauride*, ainsi que *Echo et Narcisse*.

1780

- 2 mars. — Sur la refonte d'*Echo et Narcisse*.
31 mars. — « Je ne songe pas à aller à Paris tant qu'il y aura des Gluckistes et des Piccinistes. » Il a fini les changements d'« *Echo* ».
29 avril. — Il se plaint de son éditeur de Paris, Mathon de la Cour. Il déplore la mort de Berton, grande perte pour l'Opéra. Il envoie des corrections à « *Echo* ». Les Français ne savent pas distinguer une églogue musicale d'un poème épique.
30 juin. — Quand les stupides raisonnements sur la musique et le théâtre cesseront d'être de mode à Paris, il se résoudra peut-être à y retourner, mais « l'enfant qui s'est brûlé craint le feu ».
30 juillet. — Il se plaint de l'irrégularité du courrier postal.
30 août. — Il n'envisage pas de retour prochain à Paris, mais n'y renonce pas.
30 septembre. — Le nouvel insuccès d'*Echo*, qu'il attribue à la mauvaise volonté des artistes, le fait renoncer définitivement à Paris.
31 octobre. — Il charge K. de donner un louis à la souscription Jean-Jacques Rousseau.
29 novembre. — Il lui annonce la mort de Marie-Thérèse. Il projette d'aller à Naples pour y composer 4 opéras.

1781

- 1^{er} janvier. — Il se plaint de Mathon qui ne paie pas. Amis liés à Moreau le jeune. La mort de Marie-Thérèse met fin à son projet de voyage à Naples. K. a raison : un homme sérieux ne peut pas se commettre avec la racaille (*Gesinde*) de Paris.

- 31 janvier. — Il attend les dessins de Moreau le jeune pour les décors d'*Iphigénie en Tauride* qu'on va jouer à Vienne, Amitiés à Rosalie Levasseur, excellente actrice et femme d'un grand cœur.
- 28 mars. — Il est enchanté des dessins de Moreau le Jeune. Amitiés à Rosalie Levasseur.
- 1^{er} mai. — Grâce à Dieu il est délivré des Français. (Dernière lettre autographe avant la première attaque de paralysie.)
- 2 novembre. — Il renvoie à regret les dessins de Moreau.

1782

- 30 novembre. — A la suite du succès à Vienne d'*Iphigénie en Tauride*, le grand-duc Paul de Russie est venu le féliciter chez lui.
- 30 décembre. — Il envoie à K. un portrait destiné à Papillon de la Ferté.

1783

- 22 février. — Il recommande à Legros le chanteur Fischer qui ira peut-être à Paris.
- 28 mars. — Il songe à retourner à Paris, mais pour revoir ses amis et non pour m'exposer par un nouveau travail à la critique de La Harpe et de Marmontel.
- 9 juillet. — Il se plaint du change qui lui est défavorable quand il reçoit sa pension de l'Opéra.
- 4 août. — Vu la malhonnêteté de Mathon de la Cour, il a conçu une telle animosité contre les Français qu'il renonce à les revoir à Paris, qu'il traversera peut-être en allant à Londres.

La deuxième attaque de paralysie, en 1784, met fin à la correspondance.

Vte Ch. du PELoux.

Remarques sur la précédente note. — En nous envoyant cette précieuse contribution, notre érudit confrère écrivait : « On peut joindre les dernières lettres au dossier « Mozart et Wagner », pour ce qui est de leur opinion sur les Français. » — C'est tout à fait exact, mais il faudrait s'entendre une bonne fois sur la valeur de ces récriminations.

Dans quelle mesure Gluck avait-il vraiment à se plaindre de la « racaille » des folliculaires parisiens ? Sur 350 documents signalés par M. du Peloux, 78 sont favorables à Gluck, et 58 lui sont hostiles ; avant 1780, la proportion des éloges était encore plus forte : 66 contre 36. Elle ne se renverse qu'après cette date (12 contre 22), au moment d'*Echo et Narcisse*, qui n'est point un chef-d'œuvre, au moment de l'affaire, un peu trouble, des *Danaïdes*, où Gluck paraît bien avoir prêté assez imprudemment son nom à un disciple médiocre. Si le vent ne tournait pas en sa faveur, peut-être le compositeur y était-il pour quelque chose ?

Quand l'acharnement des journalistes hostiles aurait été dix fois plus aigre et plus inique, il n'en resterait pas moins que Gluck fût joué à Paris et fit recette : le *Mercur de France* du 21 avril 1781 le constate. Il y a plus : cette popularité ne se limitait pas à la capitale. Des renseignements, très insuffisants, que nous possédons sur le répertoire des scènes de province, il ressort que les opéras de Gluck connurent une réelle, quoique un peu tardive, célébrité :

Iphigénie en Aulide fut jouée à Bordeaux 12 fois en 1781/82, 12 fois en 1783/84 (nous manquons de renseignements sur la campagne intermédiaire) ; 6 f. en 1784/85 ; 6 f. en 1785/86 ; 7 f. en 1786/87 ; 8 f. en 1787/88 ; 8 f. en 1788/89 ; 5 f. en 1789/90 ; et une fois encore le 8 août 1790.

Elle est également jouée à Lyon le 19 janvier 1784, à Nîmes entre le 29 janvier et le 5 février 1789.

Orphée est joué à Dijon durant la campagne 1780/81 ; à Rouen en décembre 1788 ; à Bordeaux 12 fois en 1779/80, 39 fois de Pâques 1780 à Pâques 1791.

Alceste est jouée par la Saint-Huberty à Marseille avant juin 1785, à Lyon le 28 juillet et le 1^{er} août de la même année. Le Grand Théâtre de Bordeaux la donne 40 fois de Pâques 1784 à Pâques 1791.

Armide est jouée à Nancy en 1786 et en 1787 (la seconde fois par la Saint-Huberty) ; à Bordeaux 33 fois en trois ans (1788-1791) :

Restent encore deux œuvres sur lesquelles il convient d'être prudent. La première est le *Siège de Cythère*, qui fut joué à Rouen en 1763, douze ans avant la représentation de Paris ! Mais on l'avait donné à Bruxelles en 1762, et c'est

probablement une troupe venue du nord qui la fit connaître aux Normands. La seconde œuvre est *Iphigénie en Tauride*, qui peut être aussi bien celle de Piccini que celle de Gluck. Pour les 24 représentations données à Bordeaux de 1786 à 1790, il s'agit probablement de l'opéra de Gluck ; en va-t-il de même pour celles que donne la troupe Saint-Géran à Dijon en juin-juillet 1784, celles de la Saint-Huberty à Rouen, Marseille et Lyon de mars à fin juillet 1785 ? C'est assez vraisemblable, mais on ne peut l'affirmer.

Il est à peu près certain que ces représentations ne furent pas les seules : celle de Nîmes autorise à penser qu'*Iphigénie en Aulide* fut également jouée à Montpellier ; on peut se demander encore si *Orphée*, et peut-être *Iphigénie en Tauride*, ne figuraient pas dans le répertoire que Saint-Géran colportait dans l'Est, de Colmar à Grenoble et même en Suisse. Dès 1777, au moment même de son apparition en France, l'*Opéra de Province* nous montre les comédiens de Reims jouant *Armide* : n'est-ce là qu'une invention bouffonne ?

Reconnaissons que, dans l'état actuel de nos connaissances, la grande vogue de Gluck est postérieure à son départ définitif et à ses acrimonieuses lettres contre les Français. Néanmoins il ne pouvait ignorer qu'une fraction importante du public lui rendait justice : Valentin, Directeur de la musique du duc d'Aiguillon, qui lui propose, au printemps de 1782, de venir en Guyenne, ne lui a certainement pas laissé ignorer le succès que ses œuvres remportent à Bordeaux. Pourquoi, dès lors, prendre ainsi la France et les Français en grippe ? Parce qu'il a rencontré un éditeur malhonnête, un académicien perfide et des journalistes qui bavardent sur ce qu'ils n'entendent pas ? Comme si tout ça représentait le pays ?

Il y a donc certainement une grande part d'injustice dans les aigres propos de Gluck à notre égard. L'âge, la maladie, et peut-être des influences anti-françaises, y sont évidemment pour quelque chose. On pourrait même se demander si Krutthofer était un correspondant bien fidèle et s'il ne transmettait pas plus volontiers au vieux maître les nouvelles susceptibles de l'irriter : il est assez inquiétant de constater que la phrase sur la « racaille » de Paris approuve une appréciation, certainement peu amène, du *factotûm*. Mais il reste certaine-

ment qu'il entraînait, dans cette animosité, une forte dose d'orgueil blessé.

D'ignorance également ; et d'autres célébrités étrangères sont tombées sans doute dans une erreur analogue, parce qu'elles ne prennent pas réellement contact avec le pays, parce qu'elles y vivent comme en vase clos, confinées dans un salon ou dans une petite chapelle, ne voyant rien que les intrigues, les bavardages des sots en place et des médiocrités remuantes. Nous connaissons quelques-uns de ces hôtes de marque, pour qui tout Paris tient entre le Ritz et le Pesage de Longchamp : excusons leurs sévérités mal informées, mais n'acceptons leurs plaintes, si vives soient-elles, que sous réserve de vérification. — M. F.

Un manuscrit de la Collection Rondel

La Bibliothèque de l'Arsenal conserve, dans le Fonds Rondel, un assez curieux manuscrit, dont la reliure porte sur le plat le nom du premier propriétaire : « Fonvielle aîné. »

Ce personnage est à peu près inconnu ; le Catalogue Soleinne le mentionne cependant à deux reprises : au n° 4835 (*Essais de Poésie* de B.A.F. Fonvielle aîné, de Toulouse, auteur des *Essais sur l'état de la France*. Paris, Dentu, an VIII, 2 vol. in-8°) et au n° 2447 où, sous le titre de « Théâtre du chevalier B.A.F. de Fonvielle », sont énumérées huit pièces écrites entre 1795 et 1821. La première était intitulée : « *Collot dans Lyon*, tragédie en cinq actes et en vers, par M. Fonvielle aîné de Toulouse » ; cette pièce, très violente, fut peut-être la première à répandre la légende que Collot d'Herbois se serait vengé sur les Lyonnais de leurs sifflets passés. Elle aurait été publiée, d'après Soleinne, à Marseille où Fonvielle faisait encore paraître l'année suivante une comédie : *le Mauvais joueur*. Henry Lyonnet ignore Fonvielle ; cependant une indication du manuscrit lui-même nous apprend qu'il fut comédien dans une troupe secondaire de Bordeaux.

Le manuscrit se compose de 216 p. de papier blanc, le même d'un bout à l'autre du volume, ce qui paraît exclure l'hypothèse de cahiers indépendants reliés après coup. Les

44 premières pages seules sont numérotées ; la première porte ce titre : « Recueil / de / diverses pièces de comédie / du théâtre d'Audinot de Paris jouées / à l'Ambigu Comique de Bordeaux / ou Colisée de Belleville: »

C'est au début de 1775 qu'André Belleville ouvrit à Bordeaux, dans le faubourg du Tondu, un spectacle populaire auquel il donna le nom de Colisée: En 1782 l'établissement fut transféré sur le Grand Cours Saint-Seurin (auj. Cours Georges-Clémenceau) et prit le nom de Variétés Amusantes. C'est donc certainement après 1775 et probablement avant 1782 que ce recueil fut constitué, par deux, et peut-être trois mains différentes.

En effet les 31 premières pages sont d'une écriture fine et soignée, quoiqu'elle s'alourdisse et se néglige à partir de la page 32. A la page qui devrait porter le n° 50, apparaît une autre écriture, maladroite et plus défectueuse encore à partir de la 71^e p., où l'encre pâlit sensiblement ; les incorrections se multiplient :

Colinette en pourra profiter..

L'Amour est un dieu qui se prête (1)

On se porte envie à ceux qui l'ont pour créancier...

Rien ne fait plus (de) tort à ma divinité...

Tout ce que je *faire* (ferai) ne l'arrêtera pas...

tout cela dans une seule scène !

A la 147^e p. commence la dernière pièce, écrite de la même encre grise, mais d'une écriture plus grosse et plus lisible, bien qu'également maladroite : peut-être celle d'un troisième scribe, mais peut-être seulement celle du second, qui se serait un peu plus appliqué.

Entre les pages de la première et celles de la seconde main, lacune de six pages restées blanches.

En tête de la page 3 est écrit : « Recueil / de / diverses pièces du théâtre d'Audinot directeur de l'Ambigu comi / que de Paris ». Immédiatement au dessous commencent « *Les leçons de l'amour*, comédie / scènes épisodiques en un acte ». La liste des acteurs de cette comédie, avec les noms de ceux qui

(1) Les mots en italiques sont à supprimer, les mots entre () à rétablir.

l'ont jouée à Bordeaux occupe la page 2 ; Fonvielle y remplissait trois rôles différents.

A la page 42 commence « Fortendiable ou / la Confidente sans le savoir / comédie en un acte et en prose » ; cette page donne la liste des acteurs avec des noms d'interprètes qui sont ceux de Bordeaux, car ils se trouvent déjà dans la liste de la p. 2. Mais la copie s'arrête au bas de la page 43, après la troisième réplique de la scène première ; la page 44 est encore numérotée, mais vide ; les cinq pages qui suivent sont restées complètement blanches.

A la cinquantième commence la copie — par la seconde main — de « La Fête d'Amour / ou Lucas et Colinette » ; les noms des comédiens portés sur la liste des acteurs appartiennent à la Comédie Italienne (Catinon, Dehesse, Gavart, Chenu). Cette copie occupe 96 p. ; elle est suivie d'une page blanche, réservée peut-être pour la liste des acteurs qui manque, puis commencent : « Les / Deux Billets, comédie / en un acte et en prose » / Scène première arlequin / seul un billets à la main ». Cette dernière pièce occupe 40 p. ; les vingt-neuf dernières sont blanches.

Il semble que le second scribe s'est substitué au premier en croyant réserver de la place pour que celui-ci pût achever la copie de *Fortendiable* ; mais il l'a réservée trop parcimonieusement : cinq pages alors qu'il en fallait probablement une quarantaine. C'est ce qui expliquerait que la copie de la seconde pièce ait été abandonnée : elle ne pouvait pas tenir dans cet espace exigü. Il est également probable que les deux parties du manuscrit sont à peu près contemporaines ; peut-on les dater approximativement ?

Les Leçons d'amour et *Fortendiable* sont inconnues ; elles ne figurent ni dans le Catalogue Soleinne, ni dans le fichier Lecomte appartenant à la collection Rondel, *La Fête d'amour* est de 1761, *les Deux Billets*, de Florian, sont de 1779 ; le manuscrit doit donc être postérieur à cette dernière date.

La Fête d'amour était assez populaire à Bordeaux : le registre de Lecouvreur en indique 22 représentations de 1772 à 1790. Or cette pièce goûtée disparaît du répertoire depuis le 16 janvier 1779 jusqu'au 27 décembre 1784 : ne serait-ce pas qu'elle aurait été abandonnée durant cette période au petit théâtre à côté ? Quant aux *Deux Billets*, ils figurent treize

fois au registre de Lecouvreur à partir du 17 juillet 1781 : il est peu probable que les comédiens privilégiés aient laissé jouer dans sa nouveauté une pièce qui rencontra un certain succès ; je croirais plus volontiers qu'elle fut apportée à Bordeaux par les « variéteurs », et que les « grands comédiens », la trouvant à leur goût, s'en emparèrent. Ce serait donc avant son passage au répertoire du Grand Théâtre, en 1780 ou dans le premier semestre de 1781, que la copie du manuscrit Fonvielle aurait été faite.

Les noms d'acteurs inscrits à la page 2 ne peuvent malheureusement rien nous apprendre : ce sont tous des inconnus. Notons néanmoins une coïncidence : les noms de Neveu et de Michot, qui figurent sur cette liste, se retrouvent dans le *Dictionnaire des Comédiens* : d'après Lyonnet, un Louis Neveu et un Antoine Michaut dit Michot auraient débuté à l'Ambigu d'Audinot en 1781 ; il n'est pas impossible que ces deux recrues soient venues de Bordeaux, il est même vraisemblable que Michot, âgé de seize ans, n'avait été engagé à Paris qu'après avoir déjà fait ses preuves. Si ces deux comédiens avaient effectivement joué à Bordeaux avant de paraître sur le Boulevard, cela confirmerait encore l'hypothèse que le Mss. Fonvielle remonte à l'année théâtrale 1780 (3 avril 1780 au 7 avril 1781).

Documents sur le théâtre à Berne durant l'occupation française

(Berne, Stadt-Bibliothek, *Bernische Theater-Acten* (1798-1844) — *Mss. Hist. Helv.* XV, 133.)

Autorisation (s. d.) accordée « au citoyen Thomin, danseur et sauteur de Paris » sur « la recommandation du citoyen Schauenbourg, général en chef de l'armée française en Helvétie ». Durée de l'autorisation : un mois ; conditions : relâche tous les dimanches ; une représentation au profit des pauvres. Tarif : 1^{res} : 45 sous de France ou 15 batz de Berne ; 2^{des} : 30 sous ou 10 batz ; 3^{mes} : 18 sous ou 6 batz.

Lettre du général en chef de l'armée française en Helvétie (Berne, 21 Germinal an VI = 10 Avril 1798), recommandant

à la municipalité « le citoyen Emery, directeur du théâtre de Strasbourg ».

— Lettre (s. d.) signée « Demery, entrepreneur du théâtre de Strasbourg », demandant l'autorisation de venir à Berne pour 8 mois (2 mois d'été + 6 mois d'hiver). Sa troupe se compose de 24 à 26 personnes « y compris les artistes et les gagistes » (c'est probablement la demande appuyée par le général dans la lettre précédente ?).

Autorisation accordée, le 21 Germinal an VI, à Emery, pour 2 mois d'été et 4 mois d'hiver. Mêmes conditions que pour Thomin (une représentation pour les pauvres chaque mois).

Lettre de Gabriel « artiste du Grand Théâtre » (Lyon, 11 Pluviôse an VII = 31 Janvier 1799), demandant au nom de ses camarades l'autorisation de jouer à Berne.

Le général de division, inspecteur général de l'infanterie, à la municipalité de Berne (28 Germinal an VII = 17 Avril 1799) :

« J'ai reçu, citoyens, votre lettre de ce jour, par laquelle vous refusez encore de permettre que le citoyen Saint-Géran, Directeur du spectacle de Genève, établisse momentanément à Berne une troupe de comédiens. Je ne saurais trop regretter de m'être exposé à un troisième refus de votre part, pour un objet qui n'en était pas susceptible sous le rapport du droit, encore moins sous celui des procédés (*les deux derniers mots fortement soulignés*). Salut républicain — Schauenbourg. »

Lettre du 29 Germinal an VII = 18 Avril 1799 :

« le général de division, inspecteur général de l'infanterie à la municipalité de Berne :

Les nouveaux motifs que vous me donnez, Citoyens, pour appuyer le refus que vous avez fait de permettre l'établissement d'un spectacle dans cette ville ne m'ont pas paru, je vous l'avoue, d'une plus grande force que les réflexions que le citoyen Wuilhelmi a pris la peine de faire à l'officier de mon état-major qui s'est rendu à la municipalité.

Je persiste à croire qu'un spectacle établi dans cette ville y serait infiniment plus avantageux que les conciliabules où l'on débile avec tant d'intérêt les nouvelles désavantageuses pour nos armées.

Vous ne croyez sans doute pas que je puisse souffrir une

troupe qui prêterait à des allusions inciviques ; j'y mettrais bon ordre ; mais il me semble que vous avez poussé trop loin vos craintes à cet égard.

Je vous réitère au surplus, Citoyens, tout le regret que j'ai de m'être exposé à un refus aussi injuste qu'incompétent et la seule chose qui puisse me consoler, c'est l'espérance qu'une autorité supérieure à la vôtre se connaîtra mieux en procédés. Salut républicain — Schauenbourg (?) — *Peu lisible* »

Lettre de Saint-Gérard (Genève, 28 Prairial an VIII = 17 Juin 1800), demandant la permission pour le mois prochain :

« ... depuis vingt-cinq ans, j'ai l'avantage d'être connu à Berne... je crois que la longue privation que Berne a eu (*sic*) du spectacle peut permettre une recette passable à ma troupe, qui n'est pas nombreuse. »

Pièce en allemand au sujet d'amateurs qui demandaient à jouer *les Fourberies de Scapin* et *On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut*.

Lettre de Louis Curtat, pasteur de l'église française (Berne, 30 Juillet 1800), demandant à la municipalité d'interdire les spectacles : 1° le dimanche — 2° la veille de la première communion et la semaine entre les deux communions — 3° la semaine du jeûne « si le gouvernement en fait publier un ».

Lettre de Saint-Gérard à la municipalité (Berne, 30 Juillet 1800) : il a eu de gros frais pour venir, son loyer est lourd et ses artistes ont de gros appointements ; aussi proteste-t-il contre la permission accordée pour huit jours à une troupe rivale. Il demande, dans un papillon annexé à sa lettre, que « le spectacle des sauteurs finisse avant le commencement de la comédie ».

Saint-Gérard demande à prolonger son spectacle jusqu'au « jeudi inclusivement de la semaine prochaine » ; sa location finit le 12 Octobre et les grandes chaleurs l'ont privé des récoltes qu'il escomptait. Une apostille du général de division (Monchoisy ?) appuie fortement la demande. — En annexe reçu signé de Saint-Gérard pour la notification de l'arrêté suspendant le spectacle « jusqu'après les jours de jeûne ».

Arrêté du Comité de Police de Berne accordant à Saint-Gérard une prolongation jusqu'au 21 Mars 1801 :

le spectacle sera suspendu du 13 au 26 Décembre « eu égard aux vacances saintes » ;

la vingtième représentation sera toujours pour les pauvres, « mais frais prélevés » ;

les premières loges du premier rang à droite et à gauche seront réservées au gouvernement et aux ambassadeurs ;

interdiction de louer aucune place ;

entrée libre pour les officiers civils et militaires du service d'ordre ;

le directeur « continuera de donner au Comité de Police une liste de ses gens et de leurs logements » ;

ouverture de la salle à 3 heures, commencement du spectacle à 5 h., 5 1/4 au plus, fin à 9 heures ; chaque contravention obligera le directeur à donner une représentation pour les pauvres ;

les auteurs seront nommés sur les affiches.

Lettre (s. d.) signée : Chapron, femme Chapron, Duval, Perceval, Clément, Lemontet (? — *lecture douteuse*) :

leur camarade Précourt a été expulsé « pour avoir désobéi aux commissaires préposés à la surveillance du spectacle » ; toute la troupe est atteinte par cette mesure. Précourt est léger, inconséquent, il a des dettes, « mais il est homme d'honneur » ; les commissaires Wittembach, Haller, Wilhelmi « sont très disposés à l'excuser » ; on demande que la mesure soit rapportée.

En annexe :

(a) — Procès-verbal du commissaire de police Wilhelmi (1^{er} Décembre 1800) : il a demandé qu'on ne fasse pas attendre le public ; Précourt lui a répondu que « s'il voulait ordonner, il devait se faire connaître et porter une marque distinctive ».

(b) — Déclaration du directeur Saint-Gérard qui désavoue la conduite de Précourt.

(c) — Procès-verbal du commissaire de police Hiller : le 4 Décembre, vers 5 h. 1/2, Précourt a crié par la fente du rideau « des propos indécents contre la famille Schmalz, disant qu'elle entraînait sans payer » ; le commissaire intervint et fut grossièrement reçu : il fit arrêter Précourt à la fin de la représentation.

Au bas de la lettre, quatre apostilles favorables des commissaires.

Lettre de Saint-Gérard au général Monchoisy (Berne, 14 Avril 1801), demandant son appui pour obtenir la permission de jouer jusqu'au 14 Mai. Si la permission n'est pas accordée, la ville sera privée de spectacle juste au moment où il s'y trouvera un grand nombre d'officiers français.

Lettre de Monchoisy à la municipalité pour appuyer fortement la demande de Saint-Gérard.

Lettre (s. d. : « Berne, vendredi) signée : d'Aymard de Villé, relative à la pétition d'une dame Schruen (? — *lecture douteuse*) envoyée de Bourg : « Sa société est bonne et jolie » ; le destinataire, non désigné, est prié d'appuyer la demande.

Lettre de Monchoisy à la municipalité (30 Ventôse) : il demande qu'on autorise Saint-Gérard à jouer « jusqu'à vendredi inclusivement » en raison du passage des troupes : « Ce serait peut-être assurer la tranquillité ».

Appel aux chercheurs

Notre Vice-Président, M. Léon Chancerel, fixé à Toulouse depuis 18 mois, s'est intéressé, naturellement, à la question encore si mal connue du séjour de Molière en Languedoc : Il a fait le point de l'état actuel des recherches dans une conférence à l'Institut « Jeune France-Languedoc ». Il a pu constater qu'une infime partie seulement des archives locales, municipales, départementales et notariales avait été inventoriées ; on peut espérer y découvrir encore des documents de première importance. Notre société adresse un pressant appel aux chercheurs et s'efforcera d'assurer entre eux les liaisons indispensables. Aux travailleurs de la Z.N.O. nous demandons d'adresser directement leurs communications à M. L. Chancerel, 69, rue du Taur, à Toulouse ; ceux de la Z.O. pourront les adresser au Secrétaire (M. Fuchs, 26, rue de Stael, Paris XV^e), qui transmettra.

Voici quelques indications destinées à orienter et localiser les recherches :

ETAT DE LA QUESTION. — En 1863, Eudore Soulié est chargé par le gouvernement impérial d'une mission officielle

pour rechercher dans les archives publiques et privées les documents relatifs aux années d'apprentissage de Molière. Il se borne à faire quelques investigations rapides à Rouen, Lyon et Grenoble. *Il ne vient pas en Languedoc !*

Des érudits locaux font des recherches : A. Baluffe (*Autour de Molière*), Emmanuel Raymond, Galibert (*Histoire des Pérégrinations de Molière en Languedoc*), Rolland (*Histoire littéraire d'Albi*), Roschach, archiviste de Toulouse, Victor Martel, archiviste de l'Aude, Magen et Tamizey de Larroque, d'Agen, Lapijardière et Gaudin, de Montpellier, etc... (Cf. pour indications complémentaires : Lanson, *Manuel bibliographique*, n° 5047 à 5077).

En 1922, M. Gustave Michaut (*La Jeunesse de Molière*, IV) dresse un bilan des résultats acquis. Sa critique méticuleuse est peut-être un peu sévère ; certaines hypothèses qu'il juge hasardées seront peut-être justifiées par la suite ; mais on est sûr du moins en le prenant pour guide de ne pas s'égarer dès le début sur de fausses pistes.

DATES CERTAINES. — Le 4 août 1645, Molière, emprisonné pour dettes, est « mis hors de prison, à sa caution juratoire, pour six mois ». C'est le dernier document qui atteste la présence de Molière à Paris après la déconfiture de l'illustre Théâtre. A la fin de 1645, les débris de la troupe sont recueillis par la troupe de Dufresne, que le duc d'Aiguillon, gouverneur de Guyenne a prise à son service personnel.

Fin décembre 1645. — Le duc d'Aiguillon donne à Agen de grandes fêtes pour sa maîtresse ; la troupe de Ch. Dufresne y participe certainement.

Mars à août 1646. — Le duc d'Epemon à Paris ; ses comédiens l'ont-ils suivi ? En tous cas ils ne sont pas retournés à Bordeaux où sévit la peste.

Juillet 1647. — D'après les Arch. Mun. d'Albi, la troupe de Dufresne est venue « de Toulouse en cette ville, pour l'entrée du Comte d'Aubijoux, Lieutenant Général du Roi en Languedoc », entrée qui eut lieu le 27 juillet.

- 9 octobre 1647. — Le comte de Breteuil, intendant de Languedoc, arrivant à Carcassonne, y trouve la troupe Dufresne et intervient auprès des consuls d'Albi pour qu'ils paient aux comédiens les 600 ll. qu'ils leur avaient promises.
- 24 octobre 1647. — Ch. Dufresne donne quittance de la somme versée (500 ll. et non 600) par devant Bernard Bruel, notaire.
- 13 février au
29 mai 1648. — Etats de Languedoc, tenus à Carcassonne par le duc d'Aubijoux. La troupe Dufresne s'y trouvait-elle ? En tous cas elle aurait cessé au plus tard ses représentations la veille des Rameaux (4 avril).
- 23 avril 1648. — Molière, faisant fonction de régisseur, précède ses camarades à Nantes pour demander la permission de jouer. (En 1648 Pâques tombait le 12 avril.) Cette autorisation, différée à cause de la maladie du maréchal de la Meilleraye, lieutenant général de Bretagne, ne fut accordée que le 17 mai. Le même jour, une fille de l'acteur Pierre Réveillon est baptisée à la paroisse Saint-Léonard.
- 16 mai 1649. — A Toulouse, paiement à Dufresne de 75 ll. pour comédie « jouée et faite » lors de l'entrée du comte de Roure, lieutenant général du roi en Languedoc.
- 13 mars au
9 mai 1649. — Séjour du duc d'Epemon à Cadillac. A-t-il fait venir ses comédiens ? Pâques tombant au milieu de cette période (4 avril), les spectacles ont chômé du 28 mars au 11 avril.
- 1^{er} juin 1649. — Le comte du Roure ouvre à Montpelier les Etats de Languedoc ; la troupe l'a-t-elle suivi ?

- 3 août à fin octobre 1649. — Second séjour du duc d'Epéron au château de Cadillac.
- 26 ou 27 décembre 1649. — A Narbonne, paroisse Saint-Paul, Ch. Dufresne est parrain et Madeleine Béjart marraine (Il y aurait lieu de procurer le texte exact de cet acte, qui peut contenir d'autres indications intéressantes).
- 10 janvier 1650. — Même paroisse : autre baptême, où « Jean-Baptiste Poquelin, valet de chambre du roi » est parrain ; la marraine est Catherine Leclerc, dite Catherine du Rosé, la future Mlle de Brie.
- 13 février 1650, — Ch. Dufresne se présente à la municipalité d'Agen, appelé par le duc d'Epéron, qui donne le même jour l'ordre de construire un théâtre dans le jeu de paume. Le duc résidait alors au manoir de Malconte.
- juin 1650. — Le duc d'Epéron quitte Agen, puis, le 25 juillet, la Guyenne pour n'y plus revenir. La troupe Dufresne quitte son service.
- 24 octobre 1650 au 14 janvier 51. — Session des Etats de Languedoc à Pezenas tenus par le comte de Bieule, lieutenant général. Il est seulement *possible* que la troupe Dufresne s'y soit rendue ; le reçu signé « Molière », du 17 décembre 1650, publié par Lapijardière, est d'une authenticité douteuse.
- 15 janvier 1651. — Mariage, à Paris, de Marie-Madeleine, sœur de Molière ; on ignore si son frère était présent.
- 14 avril 1651. — Molière signe, à Paris, une reconnaissance des sommes versées pour lui par son père. (Pâques tombait le 9 avril.)

- Octobre 1651. — Passage d'Heinsius à Vienne en Dauphiné ; il est possible que Molière s'y soit trouvé à ce moment.
- Début de 1652. — Molière à Carcassonne (d'après une lettre de d'Assoucy faisant allusion à des faits qui se sont passés entre le 20 décembre 1651 et le 10 janvier 1652).
- 12 août 1652. — Molière et Madeleine Béjart sont parrain et marraine, à Grenoble, paroisse Saint-Hugues et Saint-Jean, de Jean-Baptiste, fils de Edme Villequin (l'acteur de Brie) et de Catherine Leclerc.
- 19 décembre 1652. — L'acteur Pierre Réveillon est parrain d'un enfant à Lyon, paroisse Sainte-Croix.
- 19 février 1653. — Mariage, à Lyon, de l'acteur René Berthelot dit du Parc et de Marquise Thérèse de Gorle ; Molière signe au contrat. — Vers cette époque on commence à désigner la troupe sous le nom de « Troupe de Molière et de la Béjart ».
- 17 mars
au 2 juin 1653. — Etats de Languedoc à Pezenas. On ne sait pas si Molière s'y trouva.
- Août 1653. — Le prince de Conti s'installe au château de La Grange près de Pézenas, avec sa maîtresse Mme de Calvimont. Molière y est appelé grâce à Cosnac, et sa troupe prend le nom de « Comédiens de Monsieur le Prince de Conti ».
- 10 novembre 1653. — Présence de la troupe à Montpellier attestée par un état du *Logement des officiers de Monseigneur le Prince de Conti* mentionnant l'acteur du Parc.
- 7 décembre 1653.
au 31 mars 1654. — Session des Etats de Languedoc à Montpellier.

- 6 janvier 1654. — Baptême à Montpellier, paroisse Saint-Pierre, d'un enfant Dujardin ; Molière est parrain, la marraine est Magdeleine de l'Hermite, actrice de la troupe.
- 7 mars 1654. — Baptême d'un enfant Du Parc à Lyon.
- 26 mars 1654. — Baptême d'un enfant dont Mlle du Parc est marraine. Il n'est pas certain que la troupe ait été présente à Lyon à ce moment : l'actrice pouvait avoir quitté ses camarades pour ses couches.
- 3 novembre 1654. — Baptême, à Lyon, d'un enfant dont Pierre Réveillon est parrain et Mlle Du Parc marraine. (La troupe devait donc être tout entière à Lyon à ce moment.)
- 7 décembre 1654. — Session des Etats de Languedoc à Montpellier, tenue par le Prince de Conti.
- au 14 mars 1655. — Création du *Ballet des Incompatibles* (peut-être le dimanche gras, 7 février).
- Février 1655. — Mariage à Lyon, paroisse Sainte-Croix, de Faure Martin et Anne Reynes (ou Regnier), tous deux « de la troupe du Prince de Conti » ; témoins : Pierre Réveillon, Charles Dufresne, J. B. Poquelin et Joseph Béjart.
- 29 avril 1655. — La troupe quitte Lyon et gagne par le Rhône Avignon, où elle séjourne environ un mois, d'après les *Aventures* de d'Assoucy, publiées en 1677.
- Octobre 1655. — Session des Etats de Languedoc à Pezenas ; la présence de la troupe est attestée dès le 9 novembre.
- 4 novembre 1655. — Conti fait délivrer à Molière une assignation de 5.000 ll. sur le fond des étapes de la province.
- au 22 février 1656. — Les consuls de Narbonne autorisent « les comédiens de S. A. de Conty » à représenter dans la grand'salle de

- maison consulaire pendant quinze jours. Le prince était à Paris et la troupe devait le rejoindre à Bordeaux.
- 3 mai 1656. — En présence de M. de Cathelan, baron de Pastel, viguier et Juge royal de Narbonne, Molière et Madeleine Béjart négocient avec Martin Melchior Dufort et Joseph Cassaignes l'assignation délivrée le 4 février.
- 15 août 1656. — A Bordeaux, en l'église Saint-André, Molière et Mlle de Brie tiennent sur les fonts un enfant de leurs camarades Faure Martin et Anne Reynier (*sic*).
- 17 novembre 1656. — Ouverture des Etats de Languedoc à Béziers ; il n'est pas certain que la troupe de Molière s'y soit rendue pour l'ouverture.
- Décembre 1656. — Représentation du *Dépit amoureux* devant les Etats.
- 12 avril 1657. — Madeleine Béjart obtient à Nîmes une « commission d'un conseiller et juge pour le roi », relative à une créance sur Antoine Baralier, receveur des tailles en l'élection de Montélimar.
- 16 avril 1657. — Joseph Béjart obtient des Etats une gratification de 500 ll. pour le second fascicule de son *Recueil de titres et blasons*.
- 11 mai 1657. — A Lyon Joseph Béjart obtient l'autorisation de publier une seconde édition de son *Recueil*.
- 15 mai 1657. — Conti, passant à Lyon, écrit à l'abbé de Ciron : « Il y a ici des comédiens qui portaient mon nom autrefois : je leur ai fait dire de le quitter. »
- 15 juin 1657. — Les « Comédiens de M. le Prince de Conti » obtiennent la permission de représenter à Dijon, dans le jeu de paume de la Poissonnerie.

- Carnaval 1658. — Molière joue à Grenoble d'où il part après Pâques (21 avril).
12 juillet 1658. — Présence de Madeleine Béjart signalée à Rouen, au jeu de paume des Braques.
24 octobre 1658. — Débuts de la troupe de Molière au Louvre.
-

A la question passionnante qu'à son tour M. L. Chancereau s'efforce d'élucider, qu'il me soit permis d'apporter, non pas, hélas, des précisions inédites, mais quelques réflexions et suggestions de méthode, fruit d'une assez longue fréquentation des troupes errantes, au siècle suivant il est vrai, mais les conditions matérielles étaient-elles si complètement différentes cent ans après Molière ?

Tout d'abord, je ne crois pas qu'on puisse étudier séparément le séjour de Molière en Languedoc et l'isoler ainsi du problème général de ses pérégrinations : la troupe, en effet, passa constamment d'une province dans l'autre, soit vers la Guyenne — et même la Bretagne — soit vers la Provence, le Comtat, le Dauphiné, le Lyonnais. Une trouvaille nouvelle à Nantes ou bien à Vienne pourrait bouleverser les conjectures les plus légitimes touchant les représentations de Béziers ou de Carcassonne. C'est donc aux chercheurs de *toutes les villes signalées plus haut* qu'il convient d'adresser un appel. Et pas qu'à ceux-là.

Il faut, je crois, renoncer à ce préjugé que les comédiens jouaient dans les grands centres seulement. J'espère pouvoir dire un jour en détail pourquoi cette conception me paraît erronée et nuisible aux recherches : si la documentation est si pauvre (et ce n'est pas vrai que pour Molière) c'est en partie, en grande partie sans doute, parce qu'on *n'a pas cherché où il fallait*, dans des localités considérées à tort comme négligeables.

Comment déterminer ces étapes secondaires où des recherches nous vaudraient probablement de fructueuses surprises ? En partant de ce fait que les troupes se déplaçaient lentement : divers documents et recoupements me font croire qu'elles faisaient, au grand maximum, une quarantaine de kilomètres

par jour, souvent moins sans doute, par mauvais temps ou mauvais chemins.

De Carcassonne à Toulouse, par exemple, il y avait environ trois journées de marche, par Castelnaudary et Villefranche : s'est-on assuré que les archives de ces villes ne contiennent aucun document utile ? De Toulouse à Bordeaux les haltes intermédiaires devaient se trouver à Castelsarrazin ou Moissac (2 j. de route), Agen (2 j.), Marmande et La Réole : sauf Agen, aucune de ces villes n'a fait, à ma connaissance, l'objet d'une recherche un peu attentive. Vers le Nord-Est, la route qui menait à Lyon passait, depuis Montpellier, par Lunel, Nîmes, Beaucaire, Avignon, Orange, Montélimar (2 j.), Valence (2 j.), Tournon, Vienne (2 j.) : n'aurait-on aucune chance de retrouver les traces de Molière dans un de ces endroits ?

Sans doute il est possible que, dans les villes peu importantes le magistrat n'ait donné qu'une permission verbale, qui n'a pas laissé de trace ; encore faudrait-il s'en assurer ; mais les archives municipales et notariales ont-elles été fouillées avec la persévérance nécessaire ? a-t-on bien cherché dans les registres paroissiaux les noms de tous les membres de la troupe ? Il est à craindre qu'on ait remarqué seulement les noms fameux. La signature Poquelin ou Bédart retiendrait tout de suite l'attention ; mais combien de fois peut-on avoir négligé celle de Réveillon (ou Rebelhon ?), celle de Marie Hervé, celle de Charles Dufresne — le chef de troupe éclipsé par son glorieux successeur —, celle de Du Parc — qui signait Berthelot —, celle de Catherine Leclerc, qu'on appelait Du Rosé avant de la nommer Mlle de Brie ?

Il serait donc à souhaiter qu'une enquête soigneuse et persévérante fût entreprise non seulement en Languedoc, non seulement sur les bords de la Garonne et du Rhône, mais dans toute la région entre Bordeaux et Nantes, soit, vers l'Ouest, à La Réole, Libourne, Jonzac, Saintes, Saint-Jean-d'Angély, Niort, Fontenay-le-Comte, La Roche-sur-Yon ; soit, vers l'Est à Bergerac, Périgueux, Montron, Bochechouart, Bellac, Montmorillon, Poitiers, Parthenay, Bressuire, Cholet. Ce serait vraiment jouer de malheur si tant de sondages ne ramenaient pas au jour quelque vestige. Or la moindre découverte comporterait des conséquences importantes, permettrait de choisir entre les diverses hypothèses que le bon sens autorisait égale-

ment, épargnant aux uns des efforts infructueux, montrant aux autres qu'ils sont sur la bonne piste et qu'ils doivent poursuivre. Plus que jamais ce problème des pérégrinations de Molière nous montre combien est nécessaire la liaison entre chercheurs ; plus que jamais la Société des Historiens du Théâtre fera le possible — et un peu plus, s'il le faut — pour le réaliser. — M. F.

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. LOTZ (A.). — *Das Feuerwerk. Geschichte und Bibliographie*. Leipzig, Hiersemann, 1941, 135 p. in-4°.
Contribution à l'histoire artistique et culturelle des Fêtes et du Théâtre durant sept siècles.
2. BADENHAUSEN (R.). — *Vom Aufbau, den Aufgaben und dem Wert der Theaterarchive (175 Jahre Stralsunder Theater, 1941, p. 259 et 260)*.
3. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*. Berlin, 1941, 1080 p. in-8°.
4. STIEBER (W.). — *Lexikon der deutschen Schauspieler (1775-1800) (Familie, Sippe, juillet 1941 et suiv.)*.

III. GÉNÉRALITÉS, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉÂTRE

5. COPEAU (Jacques). — *Le théâtre populaire*, Paris et Vichy, éditions Sequana, 1941, 64 p.
Cf. supra, p. 21.
6. BOLL (André). — *Le théâtre et son histoire*, Paris et Vichy, éditions Sequana, 1941.

Opuscule hâtivement rédigé, comme en témoigne l'abondance des fautes d'impression ; c'est un « ouvrage de vulgarisation » ? Ce n'est pas une raison pour le bâcler, au risque d'égarer les autodidactes de bonne volonté.

M. Boll affirme intrépidement que le Moyen-Age ignore l'art de la mise en scène, de même que Racine et Corneille et Molière ; M. Boll ignore sans doute pour sa part l'*Impromptu de Versailles*. Nous lui rappellerons aussi que les *Fourberies de Scapin*, loin d'être « une des premières comé-

dies de Molière » (p. 49 et 70), furent écrites et représentées en 1671, une vingtaine de mois avant la mort du poète. Insister serait cruel.

7. SCHMITT (Saladin). — *Die Schauspielkunst* (*Deutsche Kulturwart*, novembre 1940, p. 8 à 11).

8. DAMMANN (Anna). — *Formen der Schauspielkunst* (*Eckart*, septembre 1941, p. 214 à 219).

9. GLAESMER (E.). — *Der Hervorruuf des Autors* (*Der Autor*, 1941, p. 161 et 162).

10. BOHM (W.). — *Die Seele des Schauspielers*. Leipzig, Seemann, 1941, 131 p. in-8°.

Tentative pour sortir du « spirituel demi-savoir » (*geistreichen Halbheiten*), pour prendre le problème « avec un peu plus de philosophie systématique qu'il n'est généralement habituel au praticien et pour apporter, avec ce chapitre de philosophie culturelle appliquée, une contribution à la connaissance du théâtre ».

11. KORTWIG (W.). — *Schauspieler einmal anders gesehen* (*Der deutsche Film*, décembre 1940, p. 104 à 106).

12. KAINZ (Joseph). — *Soll der Schauspieler empfinden was er darstellt ?* (*Die Bühne*, mai 1941, p. 224 et 225).

Lettre inédite publiée par Karl Brinkmann.

13. FRENZEL (H. A.). — « *Provinz und Weltanschauungsdramatik* (175 Jahre Stralsunder Theater, 1941, p. 256 à 258).

14. HARTLAUB (G. F.). — *Barocktheater und Barockkunst* (*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1941, p. 125 à 127).

15. LOSCHELDER (J.). — *Die Oper als Kunstform*. Vienne, Schroll, 1940, 21 p. in-8°.

16. HOLL (K.). — *Der singende Darsteller* (*Frankfurter Theater Almanach*, 1940, p. 57 à 69).

17. SCHIEDERMAIR (L.). — *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*. Bonn, Dümmler, 1940, 327 p. gr. in-8°.
18. ALBES (C.). — *Alte Schule oder neue Schule ? Ein Wort gegen überlebte Wertmaszstäbe* (*Die Bühne*, 1941, p. 4 et 5).
19. SCHULZ (H.). — *Der ernste Komiker* (*Die Bühne*, 1941, p. 131 et 132).
20. OEHLMANN (W.). — *Operette als Bühnenkunst* (*Das Theater*, décembre 1940, p. 4 à 7).
21. CREMER (L.). — *Wertreue oder Zeitgeist im Theater* (*Die Bühne*, 1941, p. 198 à 200).
22. ROHNERT (E. Th.). — *Meininger heute ?* (*Der Autor*, 1941, p. 96 et 97).

Sur le fantastique à la scène.

23. MUELLER (Gottfried). — *Dramaturgie des Theaters und des Films*. Würzburg, Triltsch., 1941, 214 p. gr. in-8°.

III a. LE THÉÂTRE ET LA VIE POLITIQUE

24. PFLANZ (H. H.). — *Die deutsche Reformation und die Schaubühne* (*Wartburg*, 1941, p. 25 à 30).
25. HIRCHE (B. H.). — *Deutsches Theater im Generalgouvernement*, (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 672 à 676).
26. STRUCKMANN (U. E.). — *Deutsches Theater im Generalgouvernement* (*Das Generalgouvernement*, octobre 1940, p. 29 à 34).
27. KINDERMANN (H.). — *Die völkische Widerstandskraft des Theaters* (*Der Deutsche im Osten*, 1941, p. 619 à 621).
28. MUND (W. M.). — *Von der Volkspolitischen Sendung des Freilichttheaters* (*Der Türmer*, octobre 1940, p. 18 à 21).

29. KOERNER (L.). — *Deutsches Bühnenschaffen im Kriege. Rückblick auf ein Arbeitsjahr* (*Die Bühne*, 1940, p. 314 à 318).

30. HEINRICH (Erbprinz Reuss). — *Das deutsche Theater im Kulturaufbau des Dritten Reiches*. Szeged, 1940, gr. in-8°.

Acta lit. ac scient. Reg. Univ. Hung. Francisco-Josephinae, Sect. philol., p. 77 à 101.

31. BEST (W.). — *Völkische Dramaturgie*. Würzburg, Triltsch, 1940, 107 p. gr. in-8°.

Le théâtre et la race (p. 1 à 12) ; Les Juifs et le théâtre allemand (p. 13 à 19) ; Réflexions sur l'interdiction du chœur parlé (p. 20 à 24) ; Vers le théâtre national (p. 37 à 42) ; Politique et Drame (p. 43 à 49) ; La crise de la comédie (p. 50 à 55) ; etc...

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATION

32. BEIJER (Agne). — *Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm*. Stockholm, Lindfors Bokförlag, 1938, 290 p. in-f° obl.

Ouvrage à tirage réduit, imprimé spécialement pour les membres perpétuels de la Société « Les Amis du Théâtre de Drottningholm ».

Origines historiques du décor en perspective ; le baroque et le classique dans le théâtre suédois ; le mot et l'image, importance pour l'histoire littéraire de la décoration théâtrale ; dessins d'architecture des théâtres de Drottningholm et de Gripsholm ; extérieurs et décors.

Ces deux théâtres suédois possèdent une collection, unique à l'heure actuelle, de décors du XVIII^e siècle encore utilisables, la machinerie de l'époque ayant également été conservée.

Au théâtre de Drottningholm est annexé un musée d'une vingtaine de salles, dont l'album donne aussi de belles photographies,

33. KRANICH (R. T.). — *Grenzmasse eines guten Zuschauerraumes* (*Bühnentechnische Rundschau*, novembre 1940, p. 219 et 220).

34. *Theaterbauten und feierstätten* (Band II der Buchreihe des zentralblattes der Bauverwaltung herausgegeben im Preussischen Finanzministerium), Berlin, Wilhelm Ernst et fils, 1939, 116 p. in-4°.

Recueil de photographies, plans et schémas concernant les théâtres récemment construits à Sarrebrück, Dessau, Munich, Berlin, Augsbourg, Bayreuth, Bade Pyrmont, Nuremberg, ainsi que des installations de théâtres en plein air à Berlin, Brunswick, Segeberg i. Holstein, Northeim a. Harz, Dresde.

IV a. LÉGISLATION ET EXPLOITATION

- 34 bis. BRUCKNER (G.). — *Theater-Pachtverträge* (*Die Bühne*, septembre 1941, p. 421 et 422).

V. ÉCLAIRAGE, DÉCORATION, MISE EN SCÈNE

35. GEBHARDT (R.). — *Bühnentechnische Betrachtungen* (*Bühnentechnische Rundschau*, novembre 1940, p. 221 à 223).

36. BLANCK (K.) et HAUFE (H.). — *Unbekanntes Theater*. Stuttgart, Cotta, 1940, 55 p. in-4°.

Le régisseur d'autrefois, le régisseur d'aujourd'hui.

37. HUEBEL (W.). — *Regie, die erste der Künste ?* (*Die Bühne*, 1941, p. 205 et 206).

38. MUND (W.). — *Schöpferische Regie* (*Die Bühne*, avril 1941, p. 151 à 153).

39. REIMER (W.). — *Musikalische Regie* (*Das Theater*, septembre 1941, p. 3 à 7).

« Frappe d'un style d'opéra » (Stilprägende Opernarbeit) sur la scène de Fribourg-en-Brisgau.

40. CREMER (L.). — *Ironisches Theater* (*Die Literatur*, septembre 1941, p. 20 à 22).

L'ironie comme principe de mise en scène.

41. BECKMANN (H.). — *Das Phantasieerlebnis auf der Bühne* (*Der Autor*, 1941, p. 43 et 44).
42. HLAWA (St.). — *Das Bühnenbild* (*Die Pause*, 1941, p. 21 à 27).
43. CLEMENS (R.). — *Bühnenbilder*. Zurich, Orell Füssli, 1941, in-4°.
Les décorateurs de l'Opéra de Zurich de 1932 à 1940.
44. TEICHERT (W.) et FROBOESE (E.). — *Bühnenbilder*. Dornach, Goetheanum, 1938, in-4°.
45. WASKO-DEYK (Ilse). — *Bühnenbilder sind keine Glücksache* (*Die Bühne*, 1941, p. 200 et 201).
46. FLEBE (H.). — *Der Weg zum künstlerischen Bühnenbild der Gegenwart* (*Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik*, 1941, p. 87 à 115).
47. GUENTHER (J.). — *Schinkels Bühnenbilder* (*Die Bühne*, septembre 1941, p. 418 à 420).
48. WEITZE (W.). — *Der Bühnenbilder Hugo Schmitt* (*Schwabenland*, 1941, p. 13 à 21).
49. BRUECKNER (G.). — *Reisende Theater* (*Der Autor*, 1941, p. 94 à 96).
50. MUELLER (Walter). — *Gute Maske, halbe Rolle. Plauderei über die Kunst des Schminkens* (*Frankfurter Theater Almanach*, 1940, p. 99 à 105).
51. SCHMITZ (E.). — *Drei Frauen um Don Giovanni* (*Das Theater*, octobre 1941, p. 7 à 11).
52. KOMORSYNSKI (E. v.). — *Das Bühnenbild der Zauberflöte* (*Die Musik*, février 1941, p. 153 à 156).
53. PETERSEN (Julius). — *Schillers « Piccolomini » auf dem Kgl. National-Theater in Berlin. Ifflands Regiebuch*. Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1941, 32 p. in-4°.
Livre de régie de la première représentation (18 février 1799).

54. SCHULZ (Hemut). — *Der gespielte Faust (Die Bühne, 1941, p. 247 et 248.*

Réflexions sur la mise en scène du Théâtre National Hongrois et celle de Klöpfer.

55. SCHNORR (H.). — *Wie lassen sich Webers Jugendopern aufführen ? (Die Muzik, octobre 1941, p. 3 à 6).*

56. AICHINGER (G.). — *Thalia aus Thalia geboren (Die Bühne, 1941, p. 101 et 102).*

Principes de la mise en scène de *Preciosa* au Théâtre d'Etat de Berlin.

57. PFITZNER (H.). — *Regie-Beispiele für die Opern. Das Herz, Palestrina, das Christ-Elflein.* Berlin, Fürstner, 1940, 10 p. gr. in-8°.

58. THALHEIM (R.). — *Das Vermächtniss des alten Indianers.* Rathen, Verlag Felsenbühne, 1940.

Compte-rendu de la représentation sur la « scène alpestre » (Felsenbühne) de Rathen.

V a. DÉCLAMATION, PÉDAGOGIE THÉÂTRALE

59. FECHTER (P.). — *Die Stimme des Schauspielers (Deutsche Rundschau, novembre 1940, p. 70 à 72).*

60. MUND (M. W.). — *Miszverstandene Natürlichkeit (Das gesprochene Wort, juillet 1941, p. 56-59).*

Lettre aux chefs de spectacle sur l'éducation de la parole à la scène.

61. WILLIMCZIK (K.). — *Von der Bildung des Schauspielers (Die Bühne, 1941, p. 34 et 35).*

62. GRUENGENS IG.). — *Über das künstlerische Erleben des Schauspielers (Europäische Revue, novembre 1941, p. 683 à 693).*

63. KOERNER (L.). — *Gedanken zur Rolle des kleinen und mittleren Theaters als Schulungsstätten für den deutschen Bühnenwuchs (175 Jahre Stralsunder Theater, 1941, p. 239 à 241).*

V. TEXTES

64. DONNEAU DE VISÉ. — *Trois comédies*, publiées par P. Mèlèse, Paris, E. Droz (Société des Textes français modernes), 1941.

La mère coquette, la Veuve à la mode, les Femmes vengées. — Cf. supra, p. 28.

65. CARMONTELLE. — *Comédies et proverbes de choix*, Paris, Editions Calmann-Lévy, 1941, 2 vol.

66. MORTIER (Alfred). — *Théâtre de l'Amour*, neuf pièces en un acte et une en trois actes (*Déjanire*, 1937), Paris, A. Messein, 1942, 396 p.

La Fille d'Artaban (1896), *Galatée*, *l'Eau du Léthé*, *le Chant du cygne* (en vers), *les Emois d'Araminte*, *l'Ombre rouge* (dernière en date des pantomimes importantes), *Métapsychique*, *Un beau film* (farce), *la Rivale imprévue* (xv^e siècle). — Avec notes d'Aurel et deux portraits.

67. BOURDET (Edouard). — *Hyménée*, pièce en 4 actes, Paris, Stock, 1941.

68. MUSSI (Pierre). — *L'affranchi*, drame en 4 actes, Paris, Livres nouveaux, 1942.

69. CROMMELYNCK (Fernand). — *Chaud et froid ou l'idée de Mons. Dom*, Bruxelles, Edition des Artistes, 1941.

70. DURAN (Michel). — *Boléro*, comédie en 3 actes, Paris, Librairie Théâtrale, 1941.

71. FERDINANT (Roger). — *Le Président Haudecœur*, comédie en 4 actes, Paris, Librairie Théâtrale, 1941.

72. MAURETTE (Marcelle). — *Marie Stuart*, pièce en deux parties, suivie de *Manon Lescaut*, pièce en 3 parties et 8 tableaux, Paris, Albin Michel, 1941, 320 p. in-16.

73. RENAITOUR (Jean-Michel). — *Essais de théâtre*, T. II, Paris, R. Debresse, 1941, 320 p. in-8°.

« Contient deux pièces de théâtre et traite du drame des Incas » (*Bibliographie de la France*).

74. SALACROU (Armand). — *Histoire de rire*, suivi de *Le casseur d'assiettes* et de *La Marguerite* et précédé d'une note sur le théâtre. Paris, N.R.F., 1941, in-16.

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, BIOGRAPHIES

75. HOECKER (P. O.). — *Gottgesandte Wechselwinde*. Bielefeld, Velhagen et Klasing, 1940, 653 p. in-8°.

Les premiers chapitres contiennent des souvenirs sur le père de l'auteur, le célèbre acteur Oscar Höcker, sa carrière théâtrale et ses rôles.

76. BORNSTEDT (S. v.). — *Eleonora Duse* (*Deutsche Kulturwartung*, novembre 1940, p. 19 à 26).

77. BORNSTEDT (Sylvia v.). — *Eleonora Duse und das Christentum* (*Schönere Zukunft*, 1940, p. 36 à 38).

78. SANDROCK (Adèle). — *Mein Leben*. Berlin, Buchwart-Verlag, 1940, 274 p. in-8°.

Publié par Wilhelmine Sandrock, avec préface de J. Gregor.

79. SLEZAK (L.). — *Rückfall*. Stuttgart, Rowohlt, 1940, 274 p. in-8°.

Souvenirs de sa vie de théâtre.

80. MILLENKOVITCH-MOROLD (M. v.). — *Vom Abend zum Morgen. Mein Weg als österreichischer Staatsbeamter und deutscher Schriftsteller*. Leipzig, Reclam, 1940, 324 p. gr. in-8°.

Souvenirs intéressants pour l'histoire du théâtre ; l'auteur fut pendant quinze mois (1917/18) directeur du Burgtheater.

VIII. HISTOIRE DES THÈMES

81. BERNARD (René). — *Surdité, surdi-mutité et mutisme dans le théâtre français*. Paris, Rodstein, 1941, xvi-426 p. in-8°, 24 pl.

Cf, supra, 32.

VIII a. HISTOIRE DES GENRES

82. DAMASE (Jean). — *La Comédie héroïque*, Paris, Editions de France, 1941, 384 p.

IX. ÉTUDES CRITIQUES

1. THÉÂTRE ANTIQUE

83. WEINSTOCK (H.). — *Die griechische Schaubühne als eine religiöse Anstalt betrachtet (Das innere Reich, avril 1941, p. 20 à 33).*

2. MOYEN-AGE

84. COHEN (Gustave). — *Le théâtre comique au xv^e siècle et dans la première moitié du xvi^e*. Tournier et Constant, 1941.

Nous nous excusons de ne pouvoir rendre compte de ce nouvel ouvrage de notre savant confrère, dont nous sommes sans nouvelle depuis un an et plus. Nous n'avons appris la publication de son livre que par l'annonce de la *Bibliographie de la France*.

4. XVII^e SIÈCLE

85. LACHÈVRE (Frédéric). — *Tristan L'Hermite, sieur du Solier, poète chrétien et catholique*, Paris, V. Clavreuil, 1941, 92 p. in-8°.
86. CHARPENTIER (John). — *Molière*. Paris, Taillandier, 1942.
87. HELOT (Dr. René). — *Anciennes factures d'apothicaires et le mémoire de Fleurant du « Malade Imaginaire » (Hippocrate, Paris, 1938), 16 p.*

Avec 4 reproductions, D'après des mémoires de fourniture de médicaments, entre 1720 et 1806. Le mémoire de M. Fleurant est exactement rédigé suivant la terminologie de l'épo-

que ; ses expressions ne pouvaient faire rire des spectateurs habitués à les retrouver sous la plume de leurs fournisseurs.

A rapprocher de ce que nous écrivions à propos du menu de Maître Jacques, dans notre n° d'avril-juin 1938, p. 62.

X. THÉÂTRES DE PROVINCE

87 bis. GUILLAUMIE (Gaston). — *Le théâtre gascon*, Bordeaux, Delmas, 1941, 190 p. in-8°.

Deuxième volume de l'Anthologie de la Littérature et du Folk-lore gascons. L'auteur, professeur de langues et littératures du Sud-Ouest à la Faculté des Lettres de Bordeaux, analyse, en donnant de larges extraits (dans le dialecte original) un grand nombre d'ouvrages dramatiques du xvii^e siècle à nos jours. Il voudrait, dans les œuvres modernes, moins d'imitations et « des tableaux de mœurs locales plus poussés ». Peut-être le progrès s'accomplira-t-il de ce côté grâce aux efforts que poursuit M. G. pour créer, avec le concours d'instituteurs, une troupe circulante consacrée uniquement au théâtre populaire. Notre société suivra très attentivement les travaux de ce groupe ; nous aurions souhaité que des notes, ou mieux un petit glossaire, permissent aux « gens du nord » la lecture de textes qui paraissent fort savoureux.

XI. THÉÂTRES ÉTRANGERS

2. THÉÂTRES DE LANGUE ALLEMANDE

88. DREWS (W.). — *Die Groszen des deutschen Schauspiels. Bildnisse aus 2 Jahrhunderten*. Berlin, Deutscher Verlag, 1941, 210 p. gr. in-8°.

Neuber, Konrad Ekhof, F. L. Schröder, Ludwig Devrient et les autres Devrient, H. Anschütz, Charlotte Wolter, Mitlerwurzer, Girardi, Matkowsky, Kainz, Agnès Sorma, Albert Steinrück.

89. WIEGLER (P.). — *Josef Kainz. Ein Genius in seinen Verwandlungen*. Berlin, Deutscher Verlag, 1941, 139 p. in-8°.

90. WEIGLIN (P.). — *Theaterdirektor Goethe* (Daheim, 1941, p. 3).
91. BONN (F.). — *Goethe als Theaterleiter in Weimar* (*Zeitschrift für Deutschkunde*, 1941, p. 255 à 260).
92. KNUDSEN (H.). — *Statistik der Goethe und Schiller-Aufführungen 1939/40* (*Goethe*, 1941, p. 97 à 104).
93. BECKER (W.). — *Caroline Neuber und das Theaterleben in der Provinz Sachsen in 18 Jahrhundert*. (*Montagsblatt, supplément de la Magdeburgische Zeitung*, 1941, p. 41 et 42).
94. RABENLECHNER (M. M.). — *Biographie des Schauspielers Anton Hasenhut*, Vienne, Bibliophilen Gesellschaft, 1941, 407 p. pet. in-8°.
Réimpression en fac-simile de l'édition originale 1834.
95. KNUDSEN (H.). — *Zu Ifflands Nachrum*. Berlin, 1940, gr. in-8°.
Projet de monument à Iffland ; tirage limité à 100 exemplaires.
96. NIESSEN (C.). — *Deutsches Theater und Immermanns Vermächtnis*. Emsdetten, Lechte, 1940, 142 p. gr. in-8°.
97. BUSCHBELL (G.). — *Sommerspiele der Theatergesellschaft Karl Immermanns in Krefeld 1836*. (*Die Heimat (Krefeld)*, 1941, p. 64 à 66).
98. WAGNER (R.). — *Mes Œuvres*, pages choisies et traduites p. J. G. PROD'HOMME, Paris, Corrèa, 1941, 315 p. in-12.
Cf. supra, p. 23.
99. ZIMMERMANN (C.). — *Richard Wagner. Leben und Werk*. Leipzig, Brandstetter, 1941, 22 p. gr. in-8°.
Publication de vulgarisation.
100. JELLINEK (H.). — *Richard Wagner in Aussig und Umgebung* (*Beiträge zur Heimatkunde des Elbetals*, 1940, p. 187 à 191).

101. SCHWEIZER (G.). — *Richard Wagner und seine Getreuen. Erinnerungen und Briefe aus d. rhein-main. Landschaft.* Francfort-s-M., Kramer, 1940, 228 p. in-8°. Documents inédits.
102. WEIDEMANN (A.). — *Betrachtungen über die Verhältnis von Wort und Ton in der Oper 2 Richard Wagner (Die Muzik, février 1941, p. 162 à 173).*
103. DINGELDEY (R.). — *Arthur Graf von Gobineau, der Vater des Rassegedankens und Richard Wagner (Deutschlands Erneuerung, 1941, p. 345 à 356).*
104. GRISSON (R.). — *Richard Wagner als Wegbereiter religiöser Erneuerung.* Buckow, Lautenbach, 1940, 16 p. gr. in-8°.
105. BUELOW (P.). — *Auf Richard Wagners Spuren durch Sudetenland (Blätter des Bayreuther Bundes, 1941, p. 5 à 8).*
106. SCHNIPPERING (H.). — « *Der Fliegende Holländer* » im Muzikunterricht der Hömeren Schule (*Völkische Muzikererziehung, février 1941, p. 30 à 36).*
107. SCHMITZ (E.). — *Wolfram v. Eschenbach (Das Theater, février 1941, p. 6 à 8).*
Sens et forme (Gestaltung) du rôle de Wolfram dans le *Tannhäuser* de Wagner.
108. ZIMMER (H.). — *Zwei unbekannte Briefe Richard Wagners in Sachen der ersten Tannhäuser-Aufführung in Leipzig (Deutsche Muzikkultur, 1940/41, p. 139 à 142).*
109. GOEHLER (G.). — *Der Wahn-Monolog in den « Meistersingern » (Deutsche Rundschau, mars 1941, p. 143 à 145).*
110. SCHMITZ (E.). — *Tristan (Das Theater, août 1941, p. 2 à 6).*
Sur le sens et la constitution du rôle de Tristan dans le « *Tristan et Yseult* » de Wagner.

111. KONRAD (K.). *Louis Kühn, der Wanderkomödiant (1816-1908)* (*Glatzer Heimatblätter*, 1941, p. 32 à 34).
112. HOFFMANN (P. Th.). — *Adele Doré, ihr Lebensbild*, (*Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik*, 1941, p. 116 à 164).

Le Théâtre de Hambourg au temps du Baron Berger ; avec des lettres d'Alfred v. Berger (1903-1911) et d'Alfred Lichtwark (1904-1913) à Adèle Doré.

113. WITTE (K.). — *Kunstwollen und Kunstforderung Friedrich Kaysslers mit besonderer Berücksichtigung seiner Theorie der Schauspielkunst und deren historischer Vorstufen*. Greifswald, Adler, 1940, 127 p. in-8°.
114. IHERING (H.). — *Horst Caspar (Das 20 Jahrhundert*, octobre 1941, p. 345 à 349).
115. KONRAD (K.). — *Der Schauspieler Karl Seydelmann* (*Glatzer Heimatblätter*, 1940, p. 121 à 126).
116. MOSER (F.). — *Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland*. Berlin, Elsner, 1940, 200 p. gr. in-8°.
117. FRENZEL (H. A.). — *Deutsches Theater (Die Pause*, 1941, p. 53 à 64).
118. ZIMMERMANN (W.). — *Die Kulturelle Gestalt des deutschen Volksbühnenspiels in ihrem Werden*. Berlin, Märkische Buchhandlung, 1941, 34 p. in-8°.
119. BEYER (F. H.). — *Eine klassische Stätte deutscher Theaterkultur (Geist der Zeit*, décembre 1940, p. 763 à 766).
120. MAEMPEL (A.). — *Die zeitgenössische Oper (Theater-Zeitung des Stadttheaters Halberstadt*, 1940/41, p. 1 à 4).
121. FRELS (W.). — *Die deutsche dramatische Produktion 1940 (Die Neue Literatur*, juin 1940, p. 147 à 151).
- 210 premières, plus 25 traductions,

122. ECKSTEIN-EHRENEGG (O.). — *Rückblick auf die Uraufführungen deutschen Opern im Spieljahr 1940/41* (*Allgemeine Muzikzeitung*, 1941, p. 313 et 314).
123. HERING (G. F.). — *Theater im Westdeutschland* (*Die Literatur*, avril 1941, p. 353 et 354).
124. STAMPE (F.). — *Theateraufbau im Osten* (*Die Bühne*, 1941, p. 253 et 254).
125. PEMPELFORT (K.). — *Theater im Osten* (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 637 à 642).
126. HINTERMAYR (L.). — *Theater im Kriege* (*Schwabenland*, 1941, p. 2 et 12).

Regard sur le spectacle au Théâtre de la ville d'Augsbourg depuis l'ouverture de la nouvelle salle.

127. BUCK (J.). — *Die bayerischen Theater im Spieljahr 1938/39* (*Zeitschrift des bayerischen Statistik Landressamts*, 1940, p. 480 à 498).
128. STEINBRUCKER (Ch.). — *Frühere Theater auf dem Berliner Gendarmenmark* (*Bühnentechnische Rundschau*, novembre 1940, p. 220 et 221).
129. MUELLER (K. H.). — *Sechs jahre künstlerischen Aufbaues im deutschen Opernhaus Berlin unter Generalintendant W. Rode* (*Das Theater*, septembre 1940, p. 4 à 7).
130. HERING (G. F.). — *Grabbe in Bochum. Querschnitt durch eine Festwoche* (*Die Literatur*, septembre 1941, p. 605 à 607).
131. TARDEL (H.). — *Zur bremischen Theatergeschichte 1783-91* (*Bremisches Jahrbuch*, 1940, p. 169 à 204).
132. *250 Jahre Braunschweigisches Staatstheater, 1690 bis 1940*. Brunswick, Appelhans, 1941, 251 p. in-4°.

P. 9 à 75. — SIEVERS (Heinrich). — *Aus den Anfängen zum National-Theater* ;

P. 77 à 156. — TRAPP (Albert). — *Hundert Jahre Hoftheater* ;

P. 157 à 236. — SCHUM (Alexandre). — *Vom Hoftheater zum Volkstheater*.

Avec table chronologique et statistique des représentations.

133. HARTUNG (H.). — *Breslau baut auf* (*Die Bühne*, 1941, p. 448 à 450).

134. HARTUNG (H.). — *Breslau als Theaterstadt* (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 643 à 649).

135. BRANDES (R.). — *250 Jahre Braunschweigisches Staatstheater* (*Der Harz*, octobre 1941, p. 133 à 135).

136. *Stadtheater Bromberg*, 23 p. in-8°.

Numéro spécial de *Das Theater*, avril 1941.

P. 2 à 3. — Intendant HEINRICH VOIGT. — *Über kulturelle Aufgaben und Ziele* ;

P. 5. — *Bauliche und technische Erneuerung* ;

P. 6 à 13. — *Über Künstlerische Aufbauarbeit*.

137. DAMASCHE (W.). — *Aus der Geschichte des Bromberger Theaters* (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 650 à 656).

138. MEYER (F. A.). — *Blitzlichter in Danzigs Theatergeschichte* (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 622 à 631).

139. GROSZ (G.). — *Das Danziger Barocktheater* (*Der Deutsche im Osten*, 1941, p. 657 à 664).

140. MUELLER (Helmut). — *Die Frühzeit des Dessauer Hoftheaters*. Berlin, Elsner, 1939, 151 p. gr. in-8°.

Dissertation de l'Université de Halle.

141. MOHR (Albert Richard). — *60 Jahre Frankfurter Opernhaus* (*Frankfurter Theater-Almanach*, 1940, p. 25 à 39).

142. CLASSEN (H.). — *750 Jahre Freiburger Theatergeschichte* (*Das Theater*, septembre 1941, p. 1 et 2).

143. *Almanach zur 25-Jahr-Feier des Stadttheaters Greifswald*. Leipzig, Beck, 1940, 80 p. in-8°.

P. 11 à 16. — OTTO WOBBE. — *Vom Thespiskarren in Greifswald. Aus der Vorzeit des Greifswalder Stadttheaters* ;

P. 18 à 43. — HANS SCHMIDT. — *Die Entwicklung des Stadttheaters.*

144. MAEMPEL (A.). — *Ganzjährige Spielzeit (Theater-Zeitung des Stadttheaters Halberstadt, 1940/41, p. 1 à 8).*

Coup d'œil historique sur la période 1934-41.

145. STROHM (H. K.). — *Sieben Jahre Opernaufbau in Halle (Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik, 1941, p. 58 à 65)*

146. QUISTORF (H.). — *Das Hamburgische Volkstheater (Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik, 1941, p. 207 à 236).*

147. HAUPTMANN (H.). — *Künstlerische Aufbauarbeit im Staatlichen Schauspielhaus Hamburg (Das Theater, octobre 1941, p. 2 à 6).*

148. FUHRMANN (H.). — *Hamburger Opernstil seit 1933 (Die Bühne, 1941, p. 473 et 474).*

149. WERCKSHAGEN (C.). — *Die Kriegsaufgabe der Hamburgischen Staatsoper (Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik, 1941, p. 66 à 77).*

150. LEDDESDORFF (E.). — *Erinnerungen an Bozenhard (Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik, 1941, p. 78 à 86).*

151. *90 Jahre Iglauer Stadttheater (1850-1940).* Iglau, Stadttheater, 1941, 39 p. in-8°.

P. 14 à 20 : LEO (Emile). — *Das neue Deutsche Stadttheater in Iglau.*

152. SCHULZE (F.). — *Aus der Frühzeit des Alten Theaters (Leipzig ?) (Leipziger Jahrbuch, 1941, p. 69 à 72.)*

153. ZENTNER (W.). — *Die Münchner Staatsoper unter Clemens Krausz (Zeitschrift für Musik, octobre 1941, p. 643 à 648).*

154. PROSL (R. M.). — *Zur Geschichte des Bühnenwesens in Niederdonau.* St. Pölten, St. Pöltner Zeitungs-Verlags-Gesellschaft, 68 p. in-8°.

155. GREVEN (H.). — *Remscheids junges Theater* (Ber-gische Heimat, novembre 1940, p. 4 à 6).
156. GEIST (J.). — *20 Jahre Kulturarbeit des Landesthea-ters Saarpfalz*. Neustadt, 1940, 80 p. in-8°.
157. *175 Jahre Stralsunder Theater*, Stralsund, 1941, 263 p. in-8°.
- POOTH (Peter). — *Aus der Geschichte des Stralsunder Theaters* (p. 17 à 102).
- MEYER (Wilhelm). — *Vom Kniepertor zum Alten Markt. Stralsunds Weg zur Marktspielstadt* (Freilichtspiele) (p. 105 à 111).
- ROLOFF (Erwin). — *De Plattdütsch Späldäl to Stralsund* (p. 112 à 114).
- MEYER (Wilhelm). — *Hitler-Jugend und « Kraft durch Freude » im Theaterleben* (p. 114 à 117).
- ROLOFF (Erwin). — *Alphabetische Verzeichniss der 1834-1941 aufgeführten Stücke* (p. 119 à 236).
- HOHNE (Max). — *Vor 25 Jahren. Erinnerungen an das Stralsunder Stadttheater* (p. 245 et 249).
- DREYER (Max). — *Erinnerungen an berühmte Gäste des Theaters am Alten Markt* (p. 252 à 255).
158. KOHNE (C. E.). — *Die Landesbühne Wartheland hat die Bewährungsprobe bestanden* (Wartheland, août 1941, p. 7 à 9).
159. BUSCHBECK (E.). — *Das Burgtheater. Sendung und Geschichte. (Der Augarten, décembre 1940, p. 31 à 34).*
160. OREL (A.). — *Die Wiener Staatsoper (Die Pause, V^e année, p. 12 à 17).*
161. STROHMENGER (H.). — *Die Mission der Zoppoter Waldfestspiele (Der Deutsche im Osten, octobre 1941, p. 632 à 636).*
162. *Festschrift zur Eröffnung des Deutschen Theaters Lille*. Lille, 1941, 14 p. gr. in-8°.

P. 12 à 14 : STEIGNER (Walter). — *Historische Miniaturen. Kleiner Streifzug durch Lilles Theatergeschichte.*

163. LORENTZ (K.). — *Kampf um Strazsburgs Theater* (*Strasburger Monatshefte*, juin 1941, p. 367 à 374).
164. SCHUMACHER (E.). — *Deutsches Theater im Elsass und in Lothringen* (*Die Bühne*, p. 295 à 297).
165. LUTZ (D.). — *Die Neuordnung der elsässischen Mundartbühnen* (*Strasburger Monatshefte*, octobre 1941, p. 656 à 662).
166. WEBER (H.). — *Das Deutsche Theater im ehemalige Polen* (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 668 à 671).
167. POHL (G. K.). — *Die Theaterkultur der Gauhauptstadt Polen* (*Der Deutsche im Osten*, octobre 1941, p. 665 à 667).
168. WIDDEL (W.). — *Deutsches Theater in Böhmen und Mähren* (*Böhmen und Mähren*, février 1941, p. 61 à 66).
169. DOERTH (E.). — *Die neuen Kammerspiele (in Prag)* (*Das Theater*, novembre 1940, p. 10 et 11).
170. WALLECK (O.). — *Deutsche Theater in Prag* (*Das Theater*, novembre 1940, p. 1 à 3).
171. KULLY (A.). — *Hundert Jahre kroatisches Nationaltheater* (*Stimmen aus dem Südosten*, 1940/41, p. 33 à 42).

2 bis. THÉÂTRE DE LANGUE FLAMANDE

- 171 bis. GRAFF (H.). — *Flämisches Theater im Volkstumskampf* (*Moselland*, juillet 1941, p. 30 à 32).
- 171 ter. NIESSEN (C.). — *Die flämische Uraufführung des « Urfaust »* (*Rhein*, septembre 1941, p. 363 à 368).

3. THÉÂTRE DE LANGUE ANGLAISE

172. SHAKESPEARE. — *Les Tragédies*, traduction avec remarques et notes par Pierre Messiaen, Paris, Desclée de Brouwer, 1942, I. 556 p.

11. THÉÂTRES SCANDINAVES ET BALTES

173. EGE (F.). — *Finnisches Theaterleben (Die Bühne, 1941, p. 400 et 401).*

13. THÉÂTRES D'ORIENT ET D'EXTRÊME-ORIENT

174. MENZEL (Th.). — *Meddah, Schattentheater und Orta Ojunu*. Leipzig, Harrassowitz, 1941, 100 p. in-4°.
Meddah = conteur populaire ; *Orta Ojunu* = Représentation par des acteurs vivants.
175. LUDERS (H.). — *Nepathya. Ein Beitrag zur Geschichte del altindischen Theaters (Zeitung für Deutsche morgenländische Geschichte, 1941, p. 258 à 267).*
176. KUNI (Massami). — *Japanisches Theaterleben (Nippon (Berlin), avril 1940, p. 65 à 74).*

XII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

177. DAUBE (O.). — *Der Engländer in den Pariser Novellen Richard Wagners (Blätter des Bayreuther Bundes, 1940, p. 11 à 15).*
178. PAPSDORF (W.). — *Shakespeare auf der deutschen Bühne 1938/40 (Shakespeare Jahrbuch, 1940, p. 242 à 254).*
179. MUEHLBACH (E.). — *Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespearischer Werke 1939 (Shakespeare Jahrbuch, 1940, p. 242 à 254).*
180. EISENSCHMIDT (J.). — *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*. Wolfenbüttel, 1941, 2 vol. gr. in-8°, 77 et 136 p.
181. HERZFELD (Fr.). — *Giuseppe Verdi und Richard Wagner (Allgemeine Muzikzeitung, 1941, p. 33 et 34).*

A l'occasion du Quarantième anniversaire de la mort de Verdi (27 janvier 1901),

182. *Festspiele des Königlischen Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper*. 1941, 45 p. gr. in-8°.
183. WOLFF (H. Chr.). — *Italienische Barockoper in Hamburg* (*Allgemeine Musikzeitung*, 1941, p. 121 et 122).
184. *Wechselbeziehungen des deutschen und des italienischen Theaters*. Würsbourg, Triltsch, 1940, 91 p. gr. in-8°.

Une semaine théâtrale germano-italienne à Rome (5-9 mars 1940) :

- HOPPENSTEDT (Werner). — *Die Theaterwoche im Kaiser-Wilhelm-Institut für Kulturwissenschaft* ;
- NEDDEN (Otto zur). — *Deutsche und italienische Opernmusik in Vergangenheit und Gegenwart* ;
- STEFANI (Alessandro de). — *Das deutsche und italienische Theater* ;
- SCHULENBURG (Werner v. d.). — *Römische Theatereindrücke* ;
- COVAZ (Tullio). — *Gibt es überhaupt ein Theater in Italien ?*
- SCHULENBURG (Werner v. d.). — *Ueber italienische und deutsche Schauspielkunst*.

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

185. GLANZ (Lucia). — *Das Puppenspiel und sein Publikum* (Berlin, Junker et Dünnhaupt, 1941, 98 p. gr. in-8°).
186. FISCHER-KLAMT (G.). — *Kleists Schrift « Ueber das Marionettentheater »* (*Der Tanz*, 1941, p. 86 à 92).
187. MILLER (A. M.). — *Mein Schattentheater* (*Westermans Monatshefte*, décembre 1941, p. 215 à 217).
188. HAIDING (K.). — *Das Marionettenspiel vor grossen Aufgaben* (*Deutsche Volkskunde*, 1941, p. 50 à 53).

A propos de l'exposition de marionnettes et pupazzi au « Service artistique » (Kunstdienst), Berlin, 1940/41.

189. ANACKER (H.). — *Puppenspielarbeit im Kriege* (*Die Kulturverwaltung*, octobre-décembre 1940, p. 109 à 113).

190. DRESLER (A.). — *Italienisches Puppentheater* (Die Achse, octobre 1941, p. 170 et 171).

XIV. DANSE

191. BAEUMER (Anne). — *Ueber den Tanz* (Deutsche Kulturwartung, novembre 1940, p. 12 à 18).
192. KOELLING (R.). — *Vom Wesen und Werden des künstlerischen Tanzes* (Das Theater, septembre 1940, p. 16 et 17).
193. SUHR (W.). — *Tanzkunst, vom Zuhauer gesehen* (Deutsche Tanzschrift, novembre 1940, p. 4 à 6).
194. BOHEME (F.). — *Das Erlebnis der Tanzkunst* (Der Tanz, 1940, p. 154 à 156).
195. GUENTHER (J.). — *Theater vom Tanz gesehen* (Der Tanz, 1940, p. 159 et 160 et 1941, p. 38 et 39).
- A l'occasion de la représentation d'*Antigone* au Théâtre d'Etat de Berlin.
196. VIETTA (E.). — *Tanz und Ballett* (Das 20 Jahrhundert, avril 1941, p. 24 à 33).
197. MAUDRICK (L.). — *Tanzdramatische Stoffe einst und jetzt* (Der Tanz, 1942, p. 3 et 4).
198. KLINGENBECK (F.). — *Unsterblicher Walzer. Geschichte des deutschen Nationaltanzes*. Vienne, Frick, 1940, 106 p. gr. in-8°.
199. KLAMT (Jutta). — *Der Bewegungsstil* (Der Tanz, 1940, p. 172 à 174).
200. FISCHER-KLAMT (G.). — *Schöpferische Berufslenkung der Tänzer* (Der Tanz, 1941, p. 25 et 26).
201. GODLEWSKI (W.). — *Der Spitzentanz und seine Erlerung*. Munich, École Godlewski, 1941, 71 p. in-4°.
202. BAHR (W.). — *Zur Entwicklungsgeschichte des höfischen Gesellschaftstanzes*. Breslau, Priebatsch, 1941, 98 p. gr. in-8°.

Dissertation. Conception de la danse de société ; son développement du moyen-âge au xiv^e siècle.

203. BUECHLER (F.). — *Deutsches Tanz-Jahrbuch*. Berlin, Wilmersdorf, Volkskunst-Verlag, 1940, 278 p. in-8°.

204. FUELDNER (H.). — *Querschnitt durch die deutsche Tanz (Reclams Universum, 1942, p. 23 et 24)*.

205. MILLOSS (A. v.). — *Tanzkunst in Italien (Der Tanz, 1941, p. 78 à 81)*.

206. PIRCHAN (E.). — *Harald Kreutsberg, sein Leben und seine Tänze*. Vienne, Frick, 1941, 85 p. gr. in-8°.

206 bis. LIFAR (Serge). — *Carlotta Grisi*.

XV. THÉÂTRE POUR ENFANTS THÉÂTRE UNIVERSITAIRE

207. CHANCEREL (Léon). — *Le théâtre et la jeunesse*. Paris, Bourrelrier, 1941.

208. *Collection théâtrale pour la jeunesse*. Paris, Bourrelrier, 1939, publiée sous la direction d'un comité présidé par Ch. Vildrac. — Chaque pièce, accompagnée des indications de mise en scène, décors et costumes, airs notés et parfois indications pour représentations par marionnettes, par M. Temporal. Actuellement parus :

VILDRAC (C.) et PASCAR (H.). — *L'Ours et le Pacha*, d'après Scribe.

LAMBERT (G.). — *Le terrestre voyage de Jean de la Lune, féerie en 6 tableaux*.

LAGUERRE (O.). — *La révolution au royaume des bonbons, comédie en 1 acte*.

NELLY-ROUSSEL (M.). — *Le Carnaval*, saynète.

KUHN (M.). — *La Princesse Elisabeth*, comédie.

VÉRITÉ (M.). — *Le Bal des Araignées*, féerie, mus. de M. SAUVAGEOT.

L'HOPITAL (M.). — *Aucassin et Nicolette*, chante-fable, mus. de M. SAUVAGEOT d'après des thèmes du moyen-âge.

LACK (Léo). — *Le Dragon récalcitrant*, d'après un conte de Kenneth Grahame.

- BLANC-PÉRIDIER (A.). — *Le coiffeur de tante Araminte*, saynète.
- LAMBERT (G.). — *Le cheval savant*, saynète de clowns.
209. CHANCEREL (Léon). — *Orens l'orpailleur*, récitation chorale d'après un conte d'Emile Pouvillon. Paris, L'Etape, 1941.
- Job 41*, id., d'après la Bible, ibid.
- Antigone*, d'après Sophocle, pour les jeunes Français de ce temps, ibid.
- Pervenche ou le Jeu de saint Cogolin*, farce d'après un conte de folklore, ibid.
210. PLANCHEREL (abbé Joseph). — *Le Cadeau de Noël*, veillée en un acte, Paris, Livres nouveaux, 1942.
211. DELAGRIGNE (M.). — *La grandeur du nain*, fantaisie pour la nuit de Noël, Paris, Livres nouveaux, 1942.
212. DEGRENDEL (M.). — *La faute de Jacqueline*, comédie enfantine en un acte, Paris, Livres nouveaux, 1942.
213. SCHULTZE (Hermann). — *Das deutsche Jugendtheater*. Leipzig, A. Strauch, 1941, 151 p. gr. in-8°.
- Développement du théâtre scolaire de langue allemande, depuis le xvi^e siècle jusqu'à nos jours.
214. REYMAN (G.). — *Parchwitzer Schultheater in vorfriderizianischer und friderizianischer Zeit* (Mitteilungen der Geschichte und Altertums Vereins zu Liegnitz, 1940, p. 145 à 152).
215. HEROLD (H.). — *Musik zu Kindermärchen* (Der Autor, décembre 1941, p. 199 et 200).

XV. VARIA

216. FISCHER (M. H.). — *Der Spielplan* (Das Theater, novembre 1940, p. 4 à 9).
217. GRIMM (F. K.). — *Welche zeitgenössischen deutschen Opern sollen wir aufführen ?* (Die Bühne, 1940, p. 362 à 364).

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets en *italiques*.)

Affranchi (L'), 68.
ALBES (C.), 18.
Alsace-Lorraine, 164, 165.
ANACKER (H.), 189.
Anschütz (H.), 88.
Augsbourg, 34, 126.

BAEUMER (A.), 191.
Bade-Pyrmont, 34.
BADENHAUSEN (R.), 2.
BAHR (W.), 202.
Bas Danube, 154.
Bavière, 127.
Bayreuth, 34.
Beau Film (Un), 66.
BECKMANN (H.), 41.
BEIJER (A.), 32.
Berger (A. v.), 112.
Berlin, 34, 128, 129, 182.
BERNARD (R.), 81.
BEST (W.), 31.
BEYER (F. H.), 119.
BLANC-PERIDIER (A.), 208.
BLANCK (K.), 36.
Bochum, 130.
BOEHM (W.), 10.
BOEHME (F.), 194.
Bohème, 168.
Boléro, 70.
BOLL (A.), 6.

BONN (F.), 91.
BORNSTEDT (S. v.), 76, 77.
BOURDET (E.), 67.
BRANDES (R.), 135.
Brême, 131.
Breslau, 133, 134.
BRINKMANN (K.), 12.
Bromberg, 136, 137.
BRUECKNER (G.), 34 *bis*, 49.
Brunswick 34, 132, 135.
BUCK (J.), 127.
BUECHLER (F.), 203.
BUELOW (P.), 105.
FUSCHBECK (E.), 159.
BUSCHBELL (G.), 97.

CARMONTELLE, 65.
Caspar (H.), 114.
CHANCEREL (L.), 207, 209.
Chant du Cygne (Le), 66.
CHARPENTIER (J.), 86.
Chaud et Froid, 69.
CLASSEN (H.), 142.
CLEMENS (R.), 43.
COHEN (G.), 84.
COPEAU (J.), 5.
COVAZ (T.), 184.
CREMER (L.), 21, 40.
Croatie, 171.
CROMELYNCK (F.), 69.

DAMASCHKE (W.), 137.
DAMASE (J.), 82.
DAMMANN (A.), 8.
Danzig, 138, 139.
DAUBE (O.), 177.
DEGREDEL (M.), 212.
Déjanire, 66.
DELAGRIGNE (M.), 211.
Dessau, 34, 140.
Devrient, 88.
DINGELDEY (R.), 103.
DOERTH (E.), 169.
Don Juan, 51.
DONNEAU DE VISE, 64.
Doré I A. J., 112.
Dresde, 34.
DRESLER (A.), 190.
DREYER (M.), 157.
DREWS (W.), 88.
Drottningholm, 32.
DURAN (M.), 70.
DUSE (E.), 76, 77.

Eau du Léthé (L.), 66.
ECKSTEIN-EHRENBERG (O.), 122.
EGE (F.), 173.
EISENSCHMIDT (J.), 180.
Ekhof (K.), 88.
Emois d'Araminte (Les), 66.

Faust, 54.
FECHTER, 59.
Femmes vengées (Les), 64.
FERDINAND (R.), 71.
Fille d'Artaban (La), 66.
Finlande, 173.
FISCHER (M. H.), 216.
FISCHER-KLAMT (G.), 186, 200.
Flûte enchantée (La), 52.
Francfort a/M., 141.
FRELS (M.), 121.
FRENZEL (H. A.).
Fribourg-en-Brisgau, 39, 142.
FROBOESE (E.), 44.

FUELDNER (H.), 204.
FUHRMANN (H.), 148.

Galatée, 66.
Gascogne, 87 bis.
GEBHARDT (R.), 35.
Girardi, 88.
GLAESMER (E.), 9.
GLANZ (L.), 185.
Gobineau (A. v.), 103.
GODLEWSKI (W.), 201.
GOEHLER (G.), 109.
Goethe 54, 90 à 92.
GRAFF (H.), 171 bis.
GRAHAME (K.), 208.
GREGOR (J.), 78.
Greifswald, 143.
GREVEN (H.), 155.
GRIMM (F. K.), 217.
Gripsholm, 32.
Grist (C.), 206 bis.
GRISSON (R.), 104.
GROSZ (G.), 139.
GUENTHER (J.), 47, 195.
GUILLAUMIE (G.), 87 bis.

HAIDING (K.), 188.
Halberstadt, 144.
Halle, 145.
Hambourg, 112, 146 à 150,
183.
Händel, 180.
HARTLAUB (G. F.), 14.
HARTUNG (H.), 133, 134.
Hasenhut (H.), 94.
HAUPE (H.), 36.
HAUPTMANN (H.), 147.
HEINRICH (Erb. R.), 30.
HERING (G. F.), 123, 130.
HEROLD (H.), 215.
HERZFELD (F.), 181.
HINTERMAYER (L.), 126.
HIRCHE (B. H.), 25.
Histoire de rire, 74.

HLAWA (St.), 42.
 Hoecker (P. O.), 75.
 HOECKER (P. O.), 75.
 HOFFMANN (P. Th.), 112.
 HOHNE (M.), 157.
 HOLL (K.), 16.
 HOPPENSTEDT (W.), 184.
 HUEBEL (W.), 37.
Hyménée, 67.

Idée de M. Dom (L'), 69.
Iffland, 53, 95.

Iglau, 151.
 IHERING (H.), 114.
 Immermann, 96, 97.
Inde, 175.

Japon, 176.
 JELLINEK (H.), 100.

KAINZ (J.), 12.
Kainz, 88, 89.
 KINDERMANN (H.), 27.
 KLAMT (J.), 199.
 KLEIST, 186.
 KLINGELBECK (F.), 198.
 KNUDSEN (H.), 92, 95.
 KNOEHNE (C. E.), 158.
 KOELLING (R.), 192.
 KOERNER (L.), 29, 63.
 KOMORSYNSKI (E.), 52.
 KONRAD (K.), 111, 115.
 KORTWIG (W.), 11.
Kreutzberg (H.), 206.
Kühn (L.), 111.
 KUHN (M.), 208.
 KULLY (A.), 171.
 KUNI (M.), 176.

LACHEVRE (F.), 85.
 LACK (L.), 208.
 LAGUERRE (O.), 208.
 LAMBERT (G.), 208.
 LEDDESORFF (E.), 150.
Leipzig, 152.

LÉO (E.), 151.
 LHOPITAL (M.), 208.
Lichtwark (A.), 112.
 LIEBENEINER (W.), 23.
 LIFAR (S.), 206 bis.
Lille, 162.
 LORENTZ (K.), 163.
 LOSCHELDER (J.), 15.
 LOTZ (A.), 1.
 LUEDERS (H.), 175.
 LUTZ (D.), 165.

MAEMPEL (A.), 120, 144.
Maîtres Chanteurs (Les), 109.
Malade imaginaire (Le), 87.
Manon Lescaut, 72.
Marie Stuart, 72.
Matkowski, 88.
 MAUDRICK (L.), 197.
 MAURETTE (M.), 72.
 MÉLÈSE (P.), 64.
 MENZEL (Th.), 174.
Mère coquette (La), 64.
 MESSIAEN (P.), 172.
Métapsychique, 66.
 MEYER (F. A.), 138.
 MEYER (W.), 157.
 MILLENKOVITCH-MOROLD (M.
 v.), 80.

MILLER (A. M.), 187.
 MILLOSS (A. v.), 205.
Mitterwurzer, 88.
 MOHR (A. R.), 141.
Molière, 86, 87.
Moravie, 168.
 MORTIER (A.), 66.
 MOSER (F.), 116.
Mozart, 51.
 MUEHLBACH (E.), 179.
 MUELLER (G.), 23.
 MUELLER (H.), 140.
 MUELLER (K. H.), 129.
 MUELLER (W.), 50.
 MUND (W.), 138.

MUND (W. M.), 28, 60.
Munich, 34, 153.
 MUSSI (P.), 68.

NELLY-ROUSSEL (M.), 208.
 NETTEN (O. z.), 184.
Neuber, 88, 93.
 NIESSEN (C.), 96, 171 *ter*.
Northeim a. Harz, 34.
Nuremberg, 34.

OEHLMANN (W.), 20.
Ombre rouge (L'), 66.
 OREL (A.), 160.

PAPSDORF (W.), 178.
Parchwitz, 214.
 PASCAR (H.), 208.
 PEMPELFORT (K.), 125.
 PETERSEN (J.), 53.
 PFITZNER (H.), 57.
 PFLANZ (H.), 24.
Piccolomini, 53.
 PIRCHAN (E.), 206.
 PLANCHEREL (J.), 210.
Pologne, 166, 167.
 POOTH (P.), 157.
Prague, 170, 171.
Président Haudecœur (Le),
 71.

PROD'HOMME (J. G.), 98.
 PROSL (R. M.), 154.

QUISTORF (H.), 146.

RABENLECHNER (M.), 94.
Rathen, 58.
 REIMER (W.), 39.
Remscheid (H.), 155.
 RENAÏTOUR (J. M.), 73.
 REUSS (Erbprinz v.) voir
 HEINRICH (Erb. v.).
 REYMANN (G.), 214.
Rivale imprévue (La), 66.

ROHNERT (E. Th.), 22.
 ROLOFF (E.), 157.

Saarpfalz, 156.
 SALACROU (A.), 74.
 SANDROCK (A. et W.), 78.
Sarrebrück, 34.
 SAUVAGEOT (M.), 208.
 SCHIEDERMAIR (L.), 17.
Schiller, 53, 92.
 SCHMIDT, (H.), 144.
 SCHMITT (H.), 48.
 SCHMITT (S.), 7.
 SCHMITZ (E.), 51, 107, 110.
 SCHNIPPERING (H.), 106.
Schröder (F. L.), 88.
 SCHUHMACHER (E.), 164.
 SCHULENBURG (W. v. d.), 184.
 SCHULTZ (H.), 213.
 SCHULZ (F.), 152.
 SCHUM (A.), 132.
 SCHWEITZER (G.), 101.
Segeburg i. Holstein, 34.
 SEYDELMANN (K.), 115.
Shakespeare, 172, 178, 179.
 SIEVERS (H.), 132.
 SLEZAK (L.), 79.
Sorma (A.), 88.
 STAMPE (F.), 124.
 STEFANI (A.), 184.
 STEIGNER (W.), 162.
 STEINBRUCKER (C.), 128.
Steinrück (A.), 88.
 STIEBER (W.), 4.
Strassund, 157.
Strasbourg, 163.
 STROHM (H. K.), 145.
 STROHMENGER (H.), 161.
 STRUCKMANN (U. E.), 26.
 SUHR (W.), 193.

Tannhäuser, 107, 108.
 TARDEL (H.), 131.
 TEICHERT (W.), 44.

TEMPOBAL (M.), 208.

THALHEIM (R.), 58.

TRAFF (A.), 132.

Tristan et Yseult, 110.

Tristan l'Hermite, 85.

Vaisseau Fantôme (Le), 106.

Verdi, 181.

VÉRITÉ (M.), 208.

Veuve à la mode (La), 64.

Vienne, 159, 160.

VIETTA (E.), 196.

VILDRAC (C.), 208.

VOIGT (H.), 136.

WAGNER (R.), 98.

Wagner (R.), 98 à 110, 177,
181.

Wartheland, 158.

WASKO-DEYK (I.), 45.

WEBER (H.), 166.

WEIDEMANN (A.), 102.

WEINSTOCK (H.), 83.

WEIGLIN (P.), 90.

WEITZE (W.), 48.

WELLECK (O.), 170.

WERCKSHAGEN (W.), 149.

WIEGLER (P.), 89.

WILLIMCZIK (E.), 61.

WITTE (K.), 113.

WOBBE (O.), 143.

WOLFF (H. C.), 183.

WOLTER (C.), 88.

ZENTNER (W.), 153.

ZIMMER (H.), 108.

ZIMMERMANN (C.), 99.

ZIMMERMANN (W.), 118.

Zurich, 45.